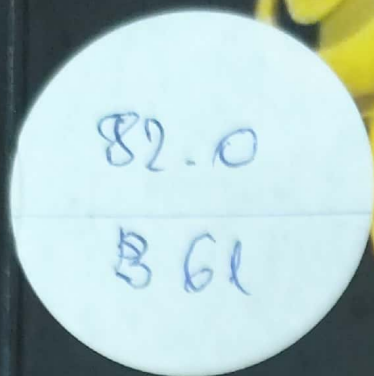




O teorie a literaturii

Florica Bodiştean

INSTITUTUL EUROPEAN

LITERE

U

UNIVERSITARIA



Florica Bodiștean este conf. dr. la Facultatea de Științe Umaniste și Sociale a Universității „Aurel Vlaicu” din Arad, titular al cursurilor de teoria literaturii, literatură comparată și stilistica textului poetic; doctor în filologie din 2000. A publicat: *Marin Preda sau despre complexe creației*, *O teorie a literaturii*, *Poetica genurilor literare*, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”*.

Florica Bodiștean, *O teorie a literaturii* (ediția a II-a)

© 2008, Institutul European, pentru prezenta ediție

INSTITUTUL EUROPEAN, editură academică recunoscută de Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior Iași, str. Lascăr Catargi nr. 43, 700107, OF. P. 1, C.P. 161
euroedit@hotmail.com
www.euroinst.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BODIȘTEAN, FLORICA

O teorie a literaturii / Florica Bodiștean. - Ed. a 2-a, rev. și adăug. - Iași: Institutul European, 2008

Bibliogr.

ISBN 978-973-611-564-6

82.0

Reproducerea (parțială sau totală) a prezentei cărți, fără acordul Editurii, constituie infracțiune și se pedepsește în conformitate cu Legea nr. 8/1996.

Printed in ROMANIA

82.0
B61

FLORICA BODIȘTEAN

O teorie a literaturii

ediția a II-a revăzută și adăugită



Cuprins

- 1. Ce este literatura? Textul literar, textul nonliterar, textul de graniță**
- 1.1. Literatura – un concept istoric / 11
 - 1.1.1. Literatură = scriere / 11
 - 1.1.2. Literatură = poezie / 15
 - 1.1.3. Literatură = literaritate / 20
 - 1.1.3.1. Definițiile extensive și intensive ale literaturii / 22
 - 1.1.3.1.1. Perspectiva mimetică / 23
 - 1.1.3.1.2. Perspectiva expresivă / 28
 - 1.1.3.1.3. Perspectiva receptivă / 30
 - 1.1.3.1.4. Perspectiva retorică / 33
 - 1.1.3.2. Definițiile esențialiste și condiționaliste ale literaturii / 35
- 1.2. Modalitățile fundamentale ale textualizării în funcție de intenționalitatea comunicativă / 37
 - 1.2.1. Comunicarea factuală / 38
 - 1.2.2. Comunicarea ficțională / 38
 - 1.2.3. Comunicarea ludică / 39
- 1.3. Tipologia textuală în funcție de obiectul și forma comunicării / 43

2. Ficțional, fantastic, factual. Statutul ontologic al literaturii

2.1. Realitate și ficțiune. Poziția aristotelică față de „adevărul” literaturii / 53

2.2. Ficțiune și referință. Delimitări logice / 56

2.3. Perspectiva pragmatică asupra discursului ficțional / 58

2.4. Literatura și posibilitățile ei cognitive. Realism și verosimil / 64

2.5. Verosimil și adevăr. Literatura factuală / 68

2.6. Realism și fantastic / 70

2.6.1. Fantasticul – produs al fanteziei creatoare / 73

2.6.2. Teorii ale fantasticului / 74

2.6.2.1. Fantasticul – categorie ontologică / 74

2.6.2.2. Fantasticul – categorie estetică / 77

2.6.2.2.1. Fantasticul din perspectivă fenomenologică.

Esența fantasticului / 77

2.6.2.2.2. Fantasticul din perspectiva teoriei receptării / 80

3. Natura operei literare și modul ei de existență

3.1. Teorii exclusiviste asupra modului de existență a operei literare / 87

3.1.1. Opera literară ca artefact / 88

3.1.2. Opera literară ca lectură cu voce tare / 90

3.1.3. Opera literară ca produs al reacțiilor și trăirilor cititorului / 91

3.1.4. Opera literară ca reflectare a experienței autorului / 92

3.1.5. Opera literară ca sumă a experiențelor sociale și colective / 92

3.2. Teorii ale dublului statut al operei literare / 94

3.2.1. Opera literară ca macrosemn. Conținut și formă în opera literară / 94

3.2.2. Conținut și configurație în opera literară / 100

3.2.3. Opera literară ca structură. Modelul bidimensional al
lui Roman Ingarden / 102

3.3. Specificitatea artei literare / 107

4. Textul și textualitatea

4.1. Textul ca țesătură. Perspectiva etimologică / 109

4.2. Accepțiuni ale termenului *text*. Direcții în cercetarea
textului / 110

4.3. Aspectul obiectual al textului / 113

4.3.1. Paratextul / 115

4.3.2. Pragurile textului. Limitarea exterioară și interioară / 117

4.4. Secvență lingvistică orală sau scrisă. Aspectul sintactic și
semantic al textului. Textul ca ansamblu conectat și coerent / 123

4.5. Aspectul pragmatic al textului. Textul ca unitate
comunicativă / 127

4.6. Textul și dinamica sa. Raportul textului cu actul producerii
și cu cel al receptării / 132

4.6.1. Textul ca practică semnificantă / 132

4.6.2. Textul ca transformare de texte. Transcendența
textuală / 134

5. Textul oral – textul scris

5.1. Culturi orale/culturi scrise / 153

5.2. De la literatura orală la literatura scrisă / 156

5.3. Tipuri de texte în funcție de relația oral – scris / 157

5.4. Mediu și sens: opera cultă/opera tradițională / 162

5.5. Caracteristicile generative și de transmisie ale operei orale / 172

5.5.1. Caracterul formular / 173

5.5.2. Caracterul tradițional / 176

5.5.3. Caracterul variabil / 180

5.5.4. Caracterul anonim / 182

5.5.5. Caracterul multisemiotic / 184

6. Textul în versuri

- 6.1. Poezie și proză / 187
- 6.2. Raportul istoric poezie – proză / 189
- 6.3. Poezia și funcția poetică a limbii / 191
- 6.4. Versul / 193
- 6.5. Forme de tranziție de la discursul versificat la discursul în proză / 197
 - 6.5.1. Poemul în proză / 197
 - 6.5.2. Versul liber și simbolismul / 198
 - 6.5.3. Versul liber – inovație sau ruptură? / 200
- 6.6. Ritmul / 211
- 6.7. Rima / 217
 - 6.7.1. Clasificarea rimelor. Rime „valoroase” și rime „modeste” / 221
 - 6.7.2. Funcțiile rimei / 229
- 6.8. Strofa / 230

7. Textul monologat – textul dialogat

- 7.1. Teoria literaturii și modurile vorbirii / 241
- 7.2. Pragmatica – domeniu al interacțiunii comunicative / 246
- 7.3. Concepte pragmatice de bază / 248
 - 7.3.1. Actul verbal / 248
 - 7.3.2. Discursul. Perspectivă pragmatică / 249
 - 7.3.3. Situația de enunțare. Contextul situațional și contextul verbal (cotextul) / 251
 - 7.3.4. Principiile și maximele conversaționale / 253
 - 7.3.5. Deducții pragmatice: presupoziii și implicaturi / 257
 - 7.3.6. Structura discursului verbal / 258
- 7.4. Forme ale discursului verbal. Monologul și dialogul / 259
 - 7.4.1. Monologul / 259
 - 7.4.2. Dialogul / 262

- 7.4.2.1. Clasificarea formelor dialogice / 262
- 7.4.2.2. Tipuri particulare ale dialogismului. Dialogul, conversația, negocierea / 264
- 7.5. Comunicarea literară din perspectivă pragmatică. Discursul literar / 268
- 7.6. Discursul literar și formele enunțării. Enunțarea narativă / 272
- 7.7. Modalități narative/modalități dramatice. Monolog, stil indirect liber și stil direct în textul narativ / 281

Bibliografie / 285

Abstract / 299

Résumé / 305

Ce este literatura? Textul literar, textul nonliterar, textul de graniță

1.1. Literatura – un concept istoric

Conceptul de literatură este greu de definit datorită variabilității sale istorice și caracterului plurisemantic. Despre biografia ideii de literatură, Adrian Marino a scris o întreagă carte, semn că acest concept prolific are un destin fascinant, „plin de neprevăzut și de dezvoltări creatoare spectaculoase” (MARINO, 1991: 39), un concept cu o viață a sa, sinuoasă și fecundă, ce merită să fie tratat ca un veritabil „personaj principal” al culturii umanității.

1.1.1. Literatură = scriere sau *Litteratura – ancilla litteris*

Cea mai veche și, în același timp, cea mai largă configurare a termenului ne parvine din Antichitate. „Punctul de plecare îl constituie ideea de *scris* și *scriere*, care dă de la început și până la sfârșit accepția originală, tare și centrală a ideii de *literatură* [s.a.]. Relația e definitorie, permanentă, chiar dacă e supusă constant condiționărilor istorice” (MARINO,

1991: 39). Astfel, termenul de *litteratura* e derivat din pluralul *litterae*, ce reia printr-un calc lingvistic pe grecescul *grammata* („litere, caractere scrise”, cf. *graphein*, „a scrie ușor, a trasa”). În această accepțiune primă și literală, literatura ar fi un produs al scrierii, deocamdată orice tip de scriere, scrierea ca mod de conservare, de fixare, de păstrare în memorie (*scripta manent*), de mărturie a adevărului, cum apare consemnat termenul la Cicero și Tacit. În momentul fixării sale semantice, *litteratura* – „cele scrise, simpla grafie” – are ca termen de opoziție pe „cele rostite”, *verba*.

Translația spre sensul literar are loc prin însumarea, în sfera de cuprindere a literaturii, a accepțiunii de scriere individuală (scrisoare, epistolă, operă scrisă, lucrare, operă literară, monument literar), pentru ca termenul să se specializeze apoi, prin asocierea scrisului cu ideea de artă, fie într-un sens caligrafic (scris frumos), fie, mai ales, într-unul estetic (operă, compoziție frumoasă, deci operă literară sau chiar monument literar la Sf. Augustin). Nici în acest caz *litteratura* și *litterae* nu-și pierd sensul originar, antic, ele devin sinonime și substituibile prin *scriptura*, care a avut, de altfel, aceeași evoluție semantică.

Astăzi, sensul etimologic al termenului de *literatură* se regăsește în noțiunea extensivă de literatură, care se referă la ansamblul scrierilor dintr-un anumit domeniu: literatură medicală, literatură agronomică, în general literatură de specialitate. *Literatură* devine sinonim cu *bibliografie*.

Generozitatea conceptului – care include, cum s-a văzut, toate producțiile scrise ale spiritului – se dovedește însă, paradoxal, restrictivă pentru domeniul literelor frumoase sau al beletristicii, căci exclude din cuprinsul lui corpusul textelor orale aparținând literaturii folclorice. Procedând *ad litteram*,

conceptul de *literatură orală*, apărut în secolul al XIX-lea, este un nonsens lingvistic sau cel mult o figură de stil, un oximoron. Literatura orală e literatura destinată în primul rând rostirii, performării, audiției, și nu receptării tacite prin intermediul scrisului. Explicația apariției acestui concept stă în faptul că „literele tind să traducă în termeni proprii, prin chiar esența lor, totalitatea realităților cu care vin în contact, pe care le consemnează și cărora le dau nume. Oralitatea există ca «literatură», ca «literatură orală», *expressis verbis*, doar în măsura în care e fixată în scris, care rămâne – în orice împrejurare – instrumentul și etalonul de bază” (MARINO, 1987: 48).

Dacă astfel stau lucrurile din punct de vedere etimologic, nu trebuie uitat însă că statutul operei orale este pervertit prin scris. Consemnarea ei pe hârtie fixează textul, nu opera în totalitate, e un act de sărăcire, de împuținare a semnificațiilor și de irosire a autenticității, a caracterului său viu. Redusă la literă, la simpla partitură, opera orală are un statut similar celui deținut de textul dramatic în raport cu spectacolul teatral. Așa încât asumarea oralității de către domeniul scrisului creează premisele unei receptări parțiale, inevitabil limitative.

Ideea de scris – ca dimensiune constitutivă a literaturii – cunoaște în secolul al XX-lea un puternic reviriment, în ciuda concurenței venite din partea mediei audiovizuale – observă Adrian Marino amintind experiența letristă (MARINO, 1987: 37-38). Se poate spune că materialul literaturii redevine literă, că o astfel de literatură e destinată exclusiv modalității scriptice. Curente de avangardă pun în valoare litera nudă, grafemul sau chiar semnul grafic lipsit uneori de orice semnificație. Literatura redevine așezare în pagină a unor figuri, semne. Poeți precum Christian Morgenstern, Man Ray sau Edwin Morgan privesc literatura din perspectivă ludică și încearcă să scrie fără

cuvinte, Guillaume Apollinaire exploatează genul caligramei, specie pictopoetică, iar dadaiștii reduc, cel puțin în intenție, actul poetic la o simplă copiere de cuvinte extrase arbitrar dintr-un sac – cum recomandă Tristan Tzara în rețeta sa de poezie. Conceptul de *scriitură* avansat de teoreticienii grupului Tel Quel redescoperă literatura ca scriere, vizează opera literară ca text finit, ca produs obiectual alcătuit din elemente materiale. Roland Barthes, de exemplu, unul dintre membrii grupului, este autorul unei interesante disocieri între *scriitor* și *scriptor*: scriitorul acordă atenție scriiturii, e obsedat de întrebarea „Cum să scriu?”, acțiunea sa se exercită asupra propriului instrument de comunicare, limbajul, și tocmai de aceea, pentru el actul scrisului e intransitiv. Scriptorul, în schimb, scrie *ceva*, pentru el verbul a scrie are un sens tranzitiv, iar limbajul îi este simplu vehicul, scriitura sa fiind comună, naivă chiar, lipsită de stil personal; primul are ceva comun cu preotul, actul scrierii e o mărturisire directă sau indirectă, al doilea e un fel de grămatic, un profesionist al scrisului, o persoană aflată sub controlul unei instituții. Scriptorul transmite doar gândirea sa și dă răspunsuri la întrebarea „Ce e lumea?”, scriitorul, identificându-se cu o rostire, ambiguizează și mai mult imaginea lumii. Epoca noastră ar fi dominată, spune Barthes, de un tip hibrid, scriitorul-scriptor, cel care, vrând să scrie ceva, ajunge să scrie pur și simplu (BARTHES, 1987: 124-133).

Indiferent de nuanțările pe care conceptul de literatură le primește de-a iungul timpului, litera și scrisul rămân principalele puncte de referință ale sistemului numit literatură. Literatura pleacă de la literă – ca mod de consemnare și conservare a informației – pentru a ajunge, printr-un act de narcisism, să reflecteze asupra propriei sale naturi scriptice și asupra mecanismelor care guvernează actul scrisului.

1.1.2. Literatură = poezie

Un sens restrictiv al conceptului de literatură identifică sfera acestuia cu domeniul poeziei, înțelegând prin poezie tot ceea ce e scris în versuri și are valoare estetică. Accepțiunea pornește din Antichitatea greacă (*poesis* = creație) și e viabilă până în secolul al XVIII-lea când poeții preromantici și apoi romanticii elaborează un nou model al poeziei ca discurs al sentimentului; e momentul în care poezia se precizează ca lirism, dezicându-se de funcțiile sale tradiționale: a învăța, a instrui, a demonstra.

De la începuturile teoriei literaturii, în domeniul poeziei intrau toate creațiile supuse principiului ritmului, metricii și muzicalității. Când Aristotel în *Poetica* spune „mi-e în gând să vorbesc despre poezie în sine și despre felurile ei” (ARISTOTEL, 1998: I, 1447 a, 65) înțelege, desigur, prin poezie literatura timpului său, adică epopeea, tragedia și comedia, la care se adaugă un gen prea puțin precizat, poezia ditirambică, în care teoreticienii de mai târziu vor descoperi originea liricului. Versul este o condiție necesară, dar nu și suficientă, căci Stagiritul exclude din teritoriul creației poetice textele medicale sau textele științifice versificate, deci tot ceea ce nu se supune principiului imitației. Lui Empedocle, de pildă, i s-ar potrivi mai bine numele de naturalist decât acela de poet, căci nimic altceva nu-l apropie de Homer decât comuna folosire a versului (ARISTOTEL, 1998: I, 1447 b, 66).

Tradiția aristotelică menține aparenta sinonimie poezie – literatură secole de-a rândul într-o confuzie tacită sau explicită. În lumina acestei accepțiuni, inclusiv textele scrise cu intenție estetică, dar neavând formă versificată au fost considerate la data apariției lor drept vulgare, neartistice. Romanul a

fost multă vreme taxat drept un gen sublitar, marginal, de extracție joasă, pandantul profan al epopeii. Nuvela, însemnând etimologic „noutate”, nu era destinată unei desfătări estetice, ci prezenta aspectul unei povestiri curente cu funcția de a alimenta foamea de senzațional și avea un subiect pe măsură: moravuri ușoare, scandaluri și mitologii spectaculoase. Datorită acestei mentalități, un roman ca *Don Quijote* al lui Cervantes, parodia romanelor cavalierești ale Evului Mediu, a fost un text discreditat la vremea apariției sale.

Procesul separației literatură – poezie se datorează descoperirii lumii interioare a eului căruia i se recunoaște existența unui *spirit creator*. Preromanticii aduc în centrul atenției omul sensibil, ideea că, înainte de a fi mișcat de rațiune, omul este mișcat de sentiment. În consecință, pentru teoreticieni apare postulatul că, pentru a convinge, trebuie să emoționezi, nu să demonstrezi (ANGHELESCU, 1971: 12-14). Sentimentele fiind individuale, poezia va exprima de acum înainte experiențe și stări personale, ale omului particular. Aceasta e marea mutație pe care o realizează în conceperea poeziei sfârșitul secolului al XVIII-lea, după o lungă perioadă în care, aflată sub dictatura doctrinei clasice, poezia fusese interesată de omul categorial, de acele trăsături care-l înscriu pe individ într-o clasă.

Un rol important în suplinirea acestei carențe de lirism, îl are, pe lângă atenția acordată eului, și descoperirea poeziei populare ca expresie vie, autentică a sentimentului, ca o formă de consemnare a trăirii fruste. Herder, autorul cunoscutei colecții de poezie populară – *Glasurile popoarelor în cântece* (1805) – considera că adevărata poezie înseamnă energie și sentiment, că ea trebuie căutată în fazele primitive de civilizație care îi asigură dinamismul, spontaneitatea, îi dau mai multă viață și libertate. Iată că noul model al poeziei nu mai e privit ca

un rezultat al supunerii la niște prescripții clare și autoritare de creație, ci ca o expresie neîngrădită a simțirii. Poezia pune în paranteză orice factori culturali sau raționali, neagă valoarea modelelor culturale, a actului de creație tehnicizat, se reîntoarce la forma sa „primitivă”, „naivă”, pentru a-și descoperi adevărata natură.

În aceste condiții, conceptul de literatură se impune din nevoia de a acoperi o largă paletă de modalități de a scrie, fapt facilitat și de conceptualizarea, în același secol al XVIII-lea, a noțiunii moderne de știință, ceea ce va face ca, sub tutela literaturii, să rămână creațiile originale ale spiritului, în speță cele umaniste (CRĂCIUN, 1997: 10).

Opoziția literatură – poezie se radicalizează până la considerarea uneia drept negativul celeilalte pe temeiul unor argumente de ordin cultural; literatura și poezia ajung să fie considerate drept activități spirituale opuse: poeziei i se atribuie aspectele creative, emoționale, imaginative, nonintelectuale, pe când literatura este o manifestare de erudiție, de cultură, de „știință”. Poezia se declară cu mândrie gen „incult”, literatura nu e altceva decât o formă degradată a poeticității. Pentru romantici și simbolști, imaginea-prototip a poetului e preluată din viziunea platoniciană – poetul stăpânit de daimonul creației, de *furor poeticus* –, iar poezia, în aceeași tradiție, își menține caracterul ei de activitate magică, demiurgică, incomprehensibilă, irațională. Versul lui Verlaine din finalul *Artei poetice* e simptomatic pentru această stare de fapt: în afara poeziei nu mai există nimic sau, dacă există ceva, „Tot restul e literatură”. Ideea face carieră și în curente de avangardă ale secolului al XX-lea, de la Breton la Tristan Tzara, trecând prin letriști și mulți alții (MARINO, 1987: 213), iar Paul Eluard afirmă răspicat: „Poezia este contrară literaturii”. Momentul decisiv în abordarea teore-

tică a problemei, ce se revendică sistematic de la romantici (frații Schlegel, D-na de Staël, Novalis, Leopardi, Victor Hugo), îl reprezintă volumul intitulat *Poezia* al esteticianului italian Benedetto Croce (1936). Pe urmele lui Giambattista Vico, cel care în *Știința nouă* susținea că poezia reprezintă limba maternă a omenirii, esteticianul italian atribuie poeziei calitatea de limbaj în forma sa genuină, de act creator original, act al producerii de sens, ce prilejuiește o permanentă întoarcere spre zorii existenței umane: „poezia este limba maternă a speciei umane, literatura este în schimb îndrumătoarea ei în ale civilizației” (CROCE, 1972: 52). Opusă poeziei, literatura e doar o activitate de comunicare a sensului. Adevărata poezie e rară, pentru că ea reclamă o înzestrare specială, o stare de har, în vreme ce literatura e prezentă în proporție inversă, căci ea se sprijină pe aptitudini mai comune. Literatura reprezintă un domeniu intermediar între poezie – construcția artistică pură – și alte forme de discurs, nonartistice. Înțeleasă ca emergență spontană și unică a simțirii, poezia refuză ideea de stil. Acesta ar fi propriu mai degrabă literaturii, care este o activitate elaborată, guvernată de anumite regularități și convenții (CROCE, 1972: 23-78).

În tot acest climat de idei, se manifestă însă și direcția opusă reprezentată de poeți ca E. A. Poe (*Principiul poetic*) și, mai târziu, Mallarmé și Valéry, care demitizează poezia considerând-o o formă de creație deliberată și calculată, ce are prea puțin de-a face cu inspirația. Ei reintegrează poezia teritoriului literaturii, dau literaturii sensul de care ne prevalăm astăzi, acela de totalitate a creațiilor din domeniul artei cuvântului.

În secolul al XX-lea, asistăm la un fenomen de recuperare a poeticității de către literatură. Aceasta din urmă „pare chiar să «sufere» de complexul că nu este poezie pe care

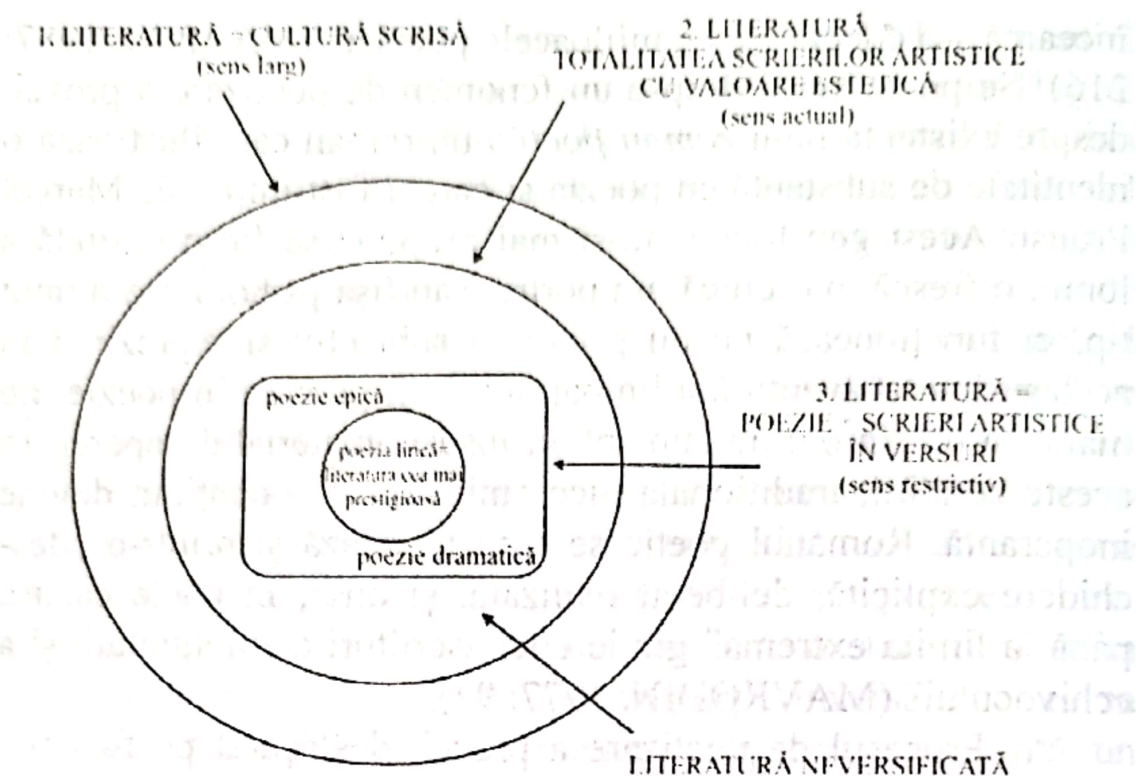
încearcă s-o concureze cu mijloacele poeziei” (MARINO, 1987: 216). Se poate vorbi despre un fenomen de poetizare a prozei, despre existența unui *roman poetic*, un roman care ilustrează o identitate de substanță cu poezia și care a fost inițiat de Marcel Proust. Acest gen literar nu-și mai propune să fie o oglindă a lumii, o frescă, o cronică, un portret sau fișa psihologică a unui tip, ci funcționează pe un principiu subiectiv și reprezintă în același timp o aventură a limbajului care, precum în poezie, nu mai este un simplu instrument, ci însuși „materialul” operei. În aceste condiții, tradiționala dicotomie formă – conținut devine inoperantă. Romanul poetic se caracterizează și printr-o „deschidere explicită, deliberat realizată, și dusă, în unele cazuri, până la limita extremă” grație unei „scriituri a ambiguității și a echivocului” (MAVRODIN, 1977: 92).

Procesul de poetizare a prozei, desfășurat pe fundalul ștergerii granițelor dintre genurile tradiționale, a cunoscut în secolul trecut mai multe etape:

1. interiorizarea universului romanesc și identificarea sa cu psihismul celui care narează (romanul eului);
2. apariția romanului mitic, simbolic, parabolic și a dramei poetice;
3. experiențele textualiste ale Noului Roman, care creează universuri estetice sieși suficiente, autore-flectante, intransitive; sensul se construiește și se deconstruiește mereu în laboratorul scriiturii care e însuși romanul.

Dinamismul conceptului de literatură, cu sferele sale mai largi sau mai restrânse pe care le-a subîntins de-a lungul timpului, poate fi reprezentat astfel:

O TEORIE A LITERATURII



1.1.3. Literatură = literaritate

Cea de-a treia accepțiune a termenului, și ultima în ordine cronologică, se referă la considerarea drept literatură a tuturor discursurilor care au în comun trăsătura literarității. Literaritatea este acel „ceva” care diferențiază un text literar de un text științific, religios etc., e coeficientul minim care îi permite să treacă din categoria textelor lingvistice în cea a textelor literare. Instituirea acestui concept datorat formalistilor ruși reprezintă un moment de real progres în decelarea specificului literaturii și singurul temei autentic al autonomiei artei cuvântului. Pentru Roman Jakobson, obiectul științei literare nu este literatura, ci literaritatea, adică acel ceva care face dintr-o operă dată o operă literară. Literaritatea este o esență independentă de factorii timp și spațiu, ea poate fi identificată în orice fel de

texte – deci și în textele paraliterare sau în subliteratură – în proporție diferită. Acest concept desființează o mai veche accepțiune a termenului de literatură, aceea de totalitate a scrierilor literare valoroase, de totalitate a cărților mari ale omenirii, și instaurează conceptul modern de literatură. Teoria literaturii studiază textul literar ca formă de existență ontologică, și nu ca fapt axiologic. Or, în stabilirea literarității unei opere, criteriul valorii estetice este doar unul dintre alte criterii valabile.

Jakobson derivă noțiunea de literaritate dintr-o abordare strict lingvistică a textului literar, abordare valabilă, dar insuficientă astăzi. El consideră că un text literar se deosebește de unul nonliterar prin îndepărtarea sa de normele uzuale ale limbajului comunicativ, prin abaterile deliberate de la exprimarea curentă, prin figuralitatea sa. Plecând de la o clasificare a funcțiilor comunicării, ajunge la concluzia că specificul textului literar este dat de preeminența *funcției poetice* (una dintre cele șase funcții ale limbii, alături de funcțiile *expresivă, conativă, referențială, fatică și metalingvistică*), caracterizate prin direcționarea atenției asupra formei mesajului, prin deplasarea interesului de la ce se transmite la cum se transmite. Forma e rezultatul a două operații lingvistice, selecția și combinarea semnelor: „*Selecția se realizează pe baza unor principii de echivalență, asemănare sau deosebire, sinonimie sau antonimie, pe când combinarea – construirea secvenței – se bazează pe contiguitate. Funcțiunea poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării [s.a.]*” (JAKOBSON: 1964: 95).

Abaterea, agramaticalitatea, scandalul, violarea, ocurența rară, echivalența, recurența, desemnând, fiecare în felul ei, caracterul aparte al limbajului artei literare, reprezintă condiții necesare, dar nu și suficiente în definirea literaturii. E greșit să

reducem literatura doar la o elaborare formală de tip special, pentru că există o întreagă categorie de texte care, prin tradiție, prin convenție culturală, aparțin literaturii, dar nu sunt deviate (poezia lui Mircea Cărtărescu, de pildă, e o înregistrare a limbajului cotidian), după cum există și texte care sunt deviate fără a deveni însă literatură (în Antichitate, tratatele de cosmetică, de medicină, de filosofie – *De rerum natura* al lui Lucrețiu – scrise în versuri sau astăzi, limbajul publicitar ce motivează semnificatul prin semnificant). Din această cauză, viziunea imanentă asupra textului literar privit în sine, ca simplă succesiune de enunțuri ce dovedesc o organizare suplimentară, nu epuizează specificul literaturii. Literatura trebuie să fie privită și ca expresie a subiectivității creatoare, și ca efect asupra celui care citește, și ca activitate prin care e produsă iluzia realității, ca ficțiune.

1.1.3.1. Definițiile extensive și intensive ale literaturii

O perspectivă extensivă, integratoare asupra problemei literarității oferă Heinrich F. Plett, care aduce în discuție punctul de vedere semiologic asupra literaturii și examinează relația operei cu toate componentele faptului semiologic care este literatura: emițătorul, receptorul, referentul (realitatea), codul (repertoriul). Accentul pe unul sau altul dintre aceste elemente a determinat de-a lungul timpului *definițiile intensive* ale conceptului de literatură, definiții delimitate doar de dragul demonstrației, întrucât în practica literară toate aceste poziții apar sintetizate:

- definiția mimetică: relația OPERĂ – UNIVERS;
- definiția expresivă: relația OPERĂ – ARTIST;

- definiția pragmatică (receptivă): relația OPERĂ – AUDITORIU;
- definiția retorică (teoria obiectivă ce susține autonomia operei de artă): relația OPERĂ – OPERĂ.

Epocile culturale trecute au privit reductionist și părtinitor fenomenul literar privilegiindu-i unele aspecte și punându-le pe celelalte între paranteze. Teoria modernă a textului literar configurează condiția literaturii ca literaritate la intersecția tuturor acestor perspective: „Căci fiecare text stă într-o relație oarecare cu realitatea; el însuși este realitate reprezentată. Dar orice text este, în același timp, și expresia unui vorbitor, a unui individual sau supraindividual. Orice text realizează, în afară de aceasta, un efect, oricât de puțin evident ar fi el. Și apoi, niciun text nu se poate realiza fără medierea limbii, fie el și numai puțin sau chiar deloc retoricizat. Noțiunile de literatură intensive par să alunece, așadar, spre o noțiune extensivă, pentru a se contopi, în cele din urmă, cu ea” (PLETT, 1983: 31).

1.1.3.1.1. Perspectiva mimetică asupra literaturii a fost extrapolată în curente ce au apreciat literatura în funcție de capacitatea ei de reprezentare a realității – clasicism, realism, naturalism – și pune problema ficționalității, a adevărului și, implicit, a valorii sale cognitive. Conceptul de ficțiune desemnează caracteristica fundamentală a universului reprezentat în opera literară, felul specific în care literatura modelează datele realității empirice. Obiectul literaturii nu e realul, ci posibilul, și tocmai de aceea literatura posedă o obiectualitate de tip propriu excluzând din domeniul său textele a căror miză e adevărul, nu verosimilul (textele aparținând așa-numitei „literaturi de graniță”). Literatura este un tip de activitate aparte, o creație de lumi cărora nu li se poate aplica criteriul adevărat/fals, ci care func-

ționează în baza unui „contract paradoxal de iresponsabilitate reciprocă” stabilit între autor și receptor, care nu este altceva decât „o desăvârșită emblemă a faimoasei dezinteresări estetice” (GENETTE, 1994: 96). „Aserțiunile dintr-un roman, dintr-o poezie sau dintr-o dramă – au spus-o și Wellek și Warren – nu sunt adevărate în sensul strict al cuvântului; ele reprezintă construcții logice. Există o diferență esențială și importantă între o relatare făcută într-un roman, fie chiar și roman istoric sau într-un roman de Balzac, care pare să ne dea «informații» despre întâmplări reale, și aceleași informații conținute într-o carte de istorie sau sociologie. Chiar și în lirica subiectivă, «eul» poetului este un «eu» fictiv, dramatic” (WELLEK, WARREN, 1967: 50-51).

În ceea ce privește gradul de adecvare la realitate, literatura oscilează între doi poli: *mimesis* și *phantasia*. Și în credințele grecești poezia era dublu patronată, de Apollo, dar și de Hermes, poetul înrudindu-se și cu profetul, și cu șarlatanul.

Conceptul de *mimesis* (imitație) a fost introdus de Platon, cel care îi va da o valoare peiorativă. Pentru Platon, mimesisul este reprezentarea unui obiect din lumea sensibilă, o lume a aparențelor, reflexul imperfect al lumii ideilor. Tocmai pentru aceasta, arta e în viziunea sa o îndepărtare în al treilea grad de realitate, de lumea prototipurilor imuabile. În loc să ne apropie de esențe, arta ne restituie copia succesivă, palidă și deformată a acestora. Plăsmuirile poeziei reprezintă o perpetuă amenințare pentru sănătatea sufletească a cetățenilor unui stat bine gospodărit, ea nu e o formă de cunoaștere ci, dimpotrivă, o amăgire, o activitate periculoasă, care pervertește spiritele. De aici este dedusă apoi diferența dintre poezie și filosofie: dacă poezia ne îndepărtează de realitatea primă, singura adevărată, filosofia – care la Platon capătă prestigiul științei – ne apropie

de ea, căci ne conduce pe drumul invers „căutând, sub aparența înșelătoare a lucrurilor, ce-i în ele comun și neschimbător; năzuind statornic de la multiplicitate spre unitate” (PIPPIDI: 2003: 64). Dacă la aceasta se mai adaugă și argumentul că activitatea poezilor nu izvorăște dintr-o stare de înțelepciune, ci dintr-una de entuziasm, o stare irațională, de dezechilibru sufletesc, vecină cu nebunia, concluzia nu poate fi decât una singură: poezii trebuie alungați, căci ei nu joacă niciun rol pozitiv în alcătuirea statului ideal.

Dacă poziția lui Platon a reprezentat „unica grandioasă negație a artei din istoria ideilor” (Benedetto Croce), Aristotel va restitui artei demnitatea ei estetică și valoarea ei gnoseologică. Pentru Platon, arta e minciună, pentru Aristotel, ea e revelație a adevărului, a esenței, o întoarcere spre *eidos*, căci obiectul activității mimetice este nu o realitate superficială, ci una esențială, mult mai înaltă decât realitatea fenomenală, o realitate *posibilă* în limitele verosimilului și ale necesarului. Pe această bază, Aristotel afirmă semnificația filosofică a artei în raport cu istoria, deducând-o din opoziția particular/general. Prin arta sa, artistul conferă individualului o valoare universală și vremelnicului ceva din prestigiul lucrurilor eterne. Poezia este o activitate „legală”, naturală și spontană (n-are nevoie, pentru a se manifesta, de înrâurirea unor factori exteriori), normală (nu patologică), explicabilă prin libera înflorire a unor aptitudini omenești (darul înnăscut al imitației și darul armoniei și al ritmului). Platon discreditează imitația ca tip de activitate, Aristotel operează nuanțări prezentând exigențele unei imitații reușite: să fie *obiectivă* și *veridică*. Poetul, spune Aristotel, trebuie să-și găsească cât mai puțin loc în operă, să vorbească, așadar, cât mai puțin în numele său. Înfrânându-și *subiectivitatea*, el trebuie de asemenea să-și controleze și *fantezia*. Artă sa

se va înfăptui numai respectând natura, ea își va propune să întreacă modelele oferite de natură – în sensul unei transfigurări în frumusețe –, dar nu să le meargă împotriva. Mimesis nu înseamnă, așadar, reproducere, copiere mecanică, ci transfigurare, esențializare, revelare a faptelor exemplare (în bine sau în rău). Aceasta este prima definiție a realismului în artă. De la Aristotel încoace, întreaga literatură mimetică, literatura ce păstrează un contact strâns cu realitatea, se va revendica de pe aceste poziții.

Celălalt versant al literaturii se alcătuiește în jurul conceptului polar, *phantasia*. Mimesisul e tipul de atitudine creatoare ce propune literaturii statutul de „oglină a lumii reale”, *phantasia* – sinonim cu *imaginație*, *plăsmuire* – este activitatea spiritului prin care sunt construite imaginile unei lumi absente. Fantezia este un revelator al lumii interioare și primește rang de resort principal al creației odată cu apariția romantismului. Pe urmele lui Kant, pentru romantici, intuiția intelectuală și imaginația vor fi facultăți cunoscătoare și facultăți creatoare. Artă nu se va mai baza pe observarea lumii sau pe percepția ei pe cale rațională – cum s-a crezut de la Aristotel până la Diderot – ci, prin imaginație, va fi un mod de a proiecta lumi supranaturale și fantastice. Imaginația, ca principiu constitutiv al artei, se racordează la exigența originalității și a hipertrofiei ei – sloganele epocii romantice. Pe de altă parte, divorțul de real și plonjarea în lumea fanteziei și a iraționalului vor fi trăsături de prim ordin ale curenților moderni: dadaismul, suprarealismul și onirismul, realismul magic (Gabriel García Márquez), teatrul absurdului (Eugen Ionescu).

Dublură a realității sau violentă negare a sa, literatura nu-și dezmente caracterul său fictiv, de pragmatizat. Conceptul de ficționalitate reunește toate aceste grade ale îndepărtării de

real sau, cum spune Paul Cornea, „imensul teritoriu al lui «ca și cum», de la «mimesis» la «antimimesis», de la imitarea lumii reale ori a discursului despre ea (în sensul anticilor) până la invenția de lumi posibile” (CORNEA, 1998: 52). Admițând că tipul de comportament ficțional nu este specific doar literaturii, ci și unor forme nonliterare ca mitul, visul, păcăleala, bancul, teoreticianul amintit propune un termen care ar acoperi strict realitatea discursului literar, acela de *fictivizare*, ce are în plus avantajul de a desemna și conștiința jocului literar, conștiința faptului că literatura e un simulacru de realitate care ne prezintă ceva ce nu e real, dar despre care se presupune că ar fi real. Textele literare nu denotă, ci par să denoteze, „aserțiunile textului pot fi considerate drept adevărate însă cu condiția de a admite că sistemul de referințe nu există în realitatea empirică, având doar statutul de «image mentală»” (CORNEA, 1998: 53). Enunțului i se pretinde să fie adecvat nu la realitatea extra-textuală, ci la contextul său. Astfel, textele literare sunt discursuri ficționale (având un referent imaginar) ce îl determină pe cititor să aibă iluzia unui discurs de tip *factual* (*povestirea factuală* este un concept introdus de Gérard Genette, care numește astfel povestirea ce pretinde că reproduce exact, fără nicio modificare și fără nicio valoare afectivă, evenimentele petrecute în realitate). Evident, cu aceasta discuția se deplasează de la problema statutului logic al discursului ficțional la cea a statutului său în planul receptării.

Teza obiectului literaturii a căpătat nuanțări diferite. Pentru Cristian Moraru (*Poetica reflectării*, 1990), literatura cunoaște două tendințe care îi descriu raportul specific cu realitatea. Cea dintâi, proprie unei *poetici mimetice*, poate fi redusă la formula: *ceva reproduce altceva decât propria-i substanță*, indiferent că acest altceva este exterior subiectului, ca în

Antichitate, în doctrina clasică și realistă, sau interior lui, ca în ideologia romantică. Literatura ca mimeză arată că imitabilul rămâne același, schimbându-se doar perspectiva percepției. Cealaltă poetică, *narcisică*, se afirmă cu precădere începând cu manierismul, continuă, parțial, în romantism, dar mai ales în întreg modernismul postsimbolist până la Noul (nou) Roman. Ea postulează *capacitatea literaturii de a-și reflecta propria substanță*, ceea ce presupune două mari mutații: „substanța ontică «referențială» nu mai pre-există, ea se cristalizează într-un *nunc* al poeziei” și „aceeași substanță nu mai are o proveniență exterioară operei, ea este «iscată» (*hic!*) de însăși structurarea acesteia” (MORARU, 1990: 20). Mimeza și narcisismul reprezintă polarități ale spiritului creator, aflate într-o permanentă relație de implicare reciprocă, ele se conțin una pe alta reprezentând un joc dintotdeauna al literaturii, cu coeficiente diferite de instituționalizare. Evident, genurile literare operează diferențieri paradigmatică ale acestor tipuri de logos, poezia – discurs prin definiție autoreferențial și opac – fiind, afară de cazurile limită, mai narcisică decât proza.

1.1.3.1.2. Perspectiva expresivă evaluează literatura în funcție de capacitatea de a restitui imaginea autorului ei. Noțiunea expresivistă de literatură consideră că actul creației își are rădăcina în fantezia poetică, în intimitatea celui care scrie. Expresivitate înseamnă, spune H. F. Plett – „emoționalitate, spontaneitate și – ceea ce rezultă din aceste două – originalitate. [...] Idealul unei noțiuni expresiviste despre literatură este un text a cărui unicitate pune în umbră toate celelalte texte. Autorul unui astfel de text poartă, începând cu secolul al XVIII-lea, titlul onorific de «geniu»” (PLETT, 1983: 19).

Dacă definiția mimetică a literaturii extrapolează funcția referențială a limbajului punând accentul pe relația procesului de comunicare artistică cu referentul său extralingvistic, definiția expresivă privilegiază funcția emotivă, referitoare la capacitatea actului comunicării de a oglindi configurația interioară a emițătorului. Definiția mimetică lasă în afara perimetrului literaturii textele considerate nonmimetice – poezia lirică, de exemplu, care devine punct de reper, expresie a maximei poeticități în viziunea expresivă; la rândul ei, definiția expresivă refuză textele impersonale, textele obiective, textele în care transpare artificialitatea procesului de creație, tehnica. Poezia pură parnasiană, de exemplu, ce ilustrează principiul artei pentru artă ar fi, potrivit acestei grile, în mod paradoxal, un gen nonliterar.

Adevărata creație se hrănește din lumile interioare, este emoție, spontaneitate, naturalețe și, implicit, individualitate, spun adepții acestui mod de a aprecia literatura. Literatura expresivă refuză imitația, atât imitația naturii, cât și imitația modelelor literare precedente. O mediere între literatura mimetică și cea expresivă o realizează genurile literaturii intime și textele eseistice care, păstrându-se în sfera discursurilor factuale, sunt intens subiectivizate. Reprezentarea se focalizează în aceste cazuri pe datele lumii personale: autobiografia (Marin Preda, *Viața ca o pradă*), memoriile (Mircea Eliade), jurnalul (Gabriel Liiceanu, *Ușa interzisă*), epistola (*Scrisorile lui Marin Preda către Aurora Cornu*), autoportretul (*Roland Barthes par Roland Barthes*), literatura de reflecții filosofice (Montaigne, Eliot) sau eseul subiectiv (Borges, Ortega Y Gasset). Critica biografică, psihocritica, critica psihanalitică reprezintă modalități de a citi literatura pe dimensiunea ei expresivă, ca revelator al eului care a produs-o.

1.1.3.1.3. Perspectiva receptivă asupra literaturii presupune luarea în considerare a efectului, a impresiei provocate asupra receptorului ei. Discuția asupra efectului literaturii e veche, încă din Antichitate, și ea pune bazele unei estetici a receptării care, în secolul al XX-lea, se va constitui ca domeniu distinct.

Pentru Platon, poezia era păgubitoare pentru că ea avea puterea de a influența zona cea mai ostilă echilibrului lăuntric, respectiv cea pasională. Este acea parte a sufletului care nu se preocupă nici de bine, nici de adevăr. Sentimentele dezlănțuite, înfățișate pe scenă, nasc trăiri similare în spectator, emoțiile – plăcute sau neplăcute – tulbură dreapta judecată, corup raționalul din om. Pentru Aristotel în schimb, arta nu acționează împotriva facultăților raționale. Dimpotrivă, ea are rolul de a curăța sufletul de patimi facilitând instalarea echilibrului interior. Celebra teorie a *catharsisului* compară pasiunile suscitade de artă cu substanțele toxice pe care medicina le folosește în scop terapeutic. Stârnind pe calea empatiei sentimente ca mila și frica, tragedia, de pildă, curăță surplusul emoțional al spectatorului, dă ocazia ca acesta să se consume în timpul receptării teatrale. Efectul este că sufletul iubitorului de frumos va fi pacificat, va fi îndrumat, pe calea ficțiunii, spre măsură și echilibru. Grație funcției sale cathartice, țelul artei este, spune Aristotel, plăcerea (*hedoné*), o plăcere curată și nevătămătoare, o plăcere de natură intelectuală.

Nu se știe dacă Horațiu a cunoscut nemijlocit *Poetica* lui Aristotel, cert este însă că i-a cunoscut învățătura prin numeroșii teoreticieni formați la școala peripatetică. Pe urmele unuia dintre aceștia, Neoptolemos, Horațiu consideră că poezia trebuie să desfete și totodată să instruiască, să se pună în slujba

progresului moral – idee sistematizată într-un concept fertil pentru toate esteticile clasice, *utile dulci*. (*Epistola către Pisoni*). La fel, triada retorică a textelor vorbește despre acțiunea conjugată a lui *movere* (a emoționa), *docere* (a învăța) și *delectare* (a delecta). Aceste categorii au coexistat sau au dominat pe rând, istoria literaturii postulând finalități de natură patetică (poezia romantică), morală (poezia didactică) sau pur estetică (poezia parnasiană a artei pentru artă, poezia pură).

Teoria modernă a receptării pune accentul pe participarea de ordin intelectual a cititorului la actualizarea intențiilor textului. Cititorul, rămas secole de-a rândul în postura de Cenușăreasă a comunicării literare – cum îl numește Paul Cornea –, captează, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, interesul teoreticienilor, el nemaifiind tratat ca un simplu consumator, ci ca însăși instanța căreia îi revine sarcina de a finaliza actul de creație. Faptul acesta echivalează cu o schimbare de paradigmă în studiile de teorie literară. Funcția cititorului e predominant cooperativă, el devine partener egal cu autorul în facerea sensului și elementul *sine qua non* într-o *estetică a efectului* (cf. ISER, 2007). Textul își presupune lectorul – *cititorul implicit* în terminologia lui Wolfgang Iser – printr-o serie de orientări interne sau de condiții de receptare. El conține o prestructurare a lecturii sale, care se actualizează diferit de către cititori, în funcție de reprezentări, așteptări și interese privind opera de artă. Această „structură de apel” a textului are un statut paradoxal, este înscrisă în text, dar nu apare niciodată clar (pentru că niciun text nu își conține și modul său de întrebuințare), ci e particularizată de către cititor. Actul lecturii devine „un proces de interacțiune (*Wechselwirkung*) dinamică între text și cititor. Pentru că semnele lingvistice ale textului, respectiv structurile sale, își capătă finalitatea datorită

faptului că pot declanșa anumite acte, în a căror dezvoltare se produce traductibilitatea textului în conștiința cititorului. Prin acestea se afirmă totodată că aceste acte declanșate de text se sustrag unei dirijări totale de către text. De abia această prăpastie motivează creativitatea procesului de receptare” (ISER, 2007: 244-245).

Pentru un semiotician al lecturii cum este Umberto Eco, textul e un mecanism leneș, care cere cititorului un efort de cooperare pentru a umple spațiile *non-spus-ului* sau *deja-spus-ului* rămase în alb, „*un produs a cărui soartă interpretativă trebuie să facă parte din propriul mecanism generativ [s.a.]*” (ECO, 1991: 84). Actualizarea textului în conformitate cu intențiile celui ce l-a produs revine Cititorului Model, înzestrat cu o anumită competență enciclopedică, capabil să se manifeste din punct de vedere interpretativ așa cum autorul s-a manifestat din punct de vedere generativ (ECO, 1991: 87).

O altă disciplină, pragmatica discursului literar, prelungește această concepție asupra lecturii și asupra finalităților literaturii. Descifrarea unui text este condiționată de o strategie de înaintare a cititorului, care dispune pentru aceasta de o cunoaștere asupra contextului enunțiativ (epocă, autor, circumstanțe, gen), de stăpânirea limbii (competența lingvistică), de grile relevând gramatica textului, coerența și coeziunea sa (cf. MAINGUENEAU, b, 2007).

Pe lângă perspectiva psihagogică descrisă mai sus, impactul literatură – cititor mai este analizat și de sociologia literaturii, care se preocupă de problema predominanței calitative (marile cărți ale omenirii) și cantitative (bestsellerurile) a anumitor opere literare. Efectul textelor asupra textelor pune problema unei receptări intraliterare și ține de domeniul literaturii comparate: „... literatura este receptivă în sensul că fiecare

operă formează o verigă distinctă dintr-un lanț literar dependential care începe în Antichitate și ajunge până în zilele noastre” (PLETT, 1983: 24). În concluzie, răspund definiției receptive a literaturii acele cărți care au exercitat o influență asupra altora, acele cărți care au declanșat, direct sau indirect, un import de valori estetice și sunt excluse cărțile care nu se bucură de o posteritate literară.

1.1.3.1.4. Perspectiva retorică asupra literaturii se referă la specificul construcției și al expresiei sale lingvistice. Literatura retorică este literatura care prezintă o expresie deosebită, ornată, întemeindu-și discursul pe figurile retorice, „un sistem de categorii de modificări, respectiv abateri, care descriu în mod diferențiat diverse grade de artificialitate lingvistică și de efecte estetice și emoționale evocate prin acestea” (PLETT, 1983: 26). Evident, figurile retorice se măsoară pe fundalul limbajului cotidian, considerat a reprezenta norma sau nivelul stilistic zero, și pot fi înregistrate în toate straturile limbii: fonetic, lexical, morfologic, sintactic, semantic. Noțiunea retorică de literatură este, la rândul-i, creatoare de confuzii, întrucât include în sfera sa și textele nonficionale scrise în versuri sau prezentând o formă lingvistică deviantă față de limbajul comun (tratate de agricultură, de cosmetică, aforismele lui Schopenhauer, filosofia lirică a lui Cioran) sau chiar produsele sublitterare, literatura de consum. Literatura retorică acoperă termenul de beletristică („literatura frumoasă”) relevând dimensiunea sa esențială de artă a cuvântului, arta de a scrie și arta de a compune texte cu stil. Arta artelor este, firește, poezia – în sens croceean –, căci ea ilustrează, în cel mai înalt grad, o organizare suplimentară a discursului datorată acțiunii funcției poetice (Jakobson).

Contestarea acestei literaturi vine atât din partea anti-artei – și este specifică mentalității de avangardă, ce denunță artificialitatea, convenționalul procesului de creație, ajungând până la contestarea ideii de frumos (v. MARINO, 1987: cap. *Antiliteratura*) –, cât și din partea literaturii anticalofile, a stilului lipsei de stil, subordonat dezideratului autenticității (ilustrat la noi de Camil Petrescu) sau a scriiturii fruste, proprii prozei naturaliste.

În urma analizării acestor definiții restrictive și unilaterale ce absolutizează propriul punct de vedere asupra conceptului de literatură, se impune considerarea literaturii ca un fenomen complex care, fără a exclude formele extreme, reprezintă o medie a acestor perspective. Așadar, un text este literar dacă:

- nu copiază realitatea, ci o reflectă oferind un simulacru al acesteia, o imagine mai apropiată sau mai depărtată a unui referent extralingvistic (natura exterioară sau interioară); literatura e – potrivit unei pertinente metafore barbiene – „joc secund”; *joc*, pentru că e o activitate gratuită, născută din simpla plăcere estetică și *secund*, întrucât construiește realități de gradul al II-lea reflectând deformat realul în oglinda conștiinței creatoare;
- este o expresie a intimității creatorului ei, are o dimensiune reflexivă (prin operă autorul nu doar comunică, se și comunică, opera e dublu orientată spre un „în afară” și spre un „înăuntru”, este o imagine a lumii, dar și un reflex al vieții interioare care a produs-o – spune Tudor Vianu în cunoscutul studiu *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*);
- posedă mijloace de impresionare a receptorului, producând asupra acestuia un efect estetic;

- reprezintă un mod special de expresie și de organizare a discursului.

Fiecare modalitate de a judeca a fenomenul literar a dat naștere unor direcții specializate de interpretare a textului:

- perspectiva mimetică – critica tematică, critica sociologică marxistă;
- perspectiva retorică – structuralismul, poetica, critica stilistică, semiotica literară;
- perspectiva expresivă – critica biografică, psihocritica, critica psihanalitică;
- perspectiva receptivă – estetica receptării, sociocritica, pragmatica textului.

1.1.3.2. Definițiile esențialiste și condiționaliste ale literaturii

Privind, din punct de vedere istoric, tentativele de definire a literaturii, se poate observa că două teorii ale literarului și-au disputat întâietatea, *literatura ca reprezentare a realității* și *literatura ca fapt de limbaj*, fiecare încercând să instituie monopolul său asupra domeniului artei cuvântului. În termenii lui Gérard Genette, este vorba de concurența dintre FICȚIUNE și DICȚIUNE, ambele construind tipuri de poetici de tip esențialist, poetici închise, poetici care decid literaritatea unui text pe baza unor trăsături absolute, obiective, prezente sau absente în mod constitutiv, și nu gradual. Aceste poetici de tip „clasic” acționează foarte tranșant considerând că „anumite texte sunt literare prin esență, sau prin natură, și pentru veșnicie, iar altele nu” (GENETTE, 1994: 92). Cea dintâi, în ordinea apariției, este cea aristotelică, are o solidă posteritate și funcționează pe baze *tematice*, cea de-a doua, *rematică*, se revendică teoretic de la celebra teorie a lui Jakobson și reduce literatura la o organizare for-

mală suplimentară și la un mod aparte al spunerii, adică la dicțiune.

Poetica aristotelică decreta că ne aflăm în spațiul literaturii ori de câte ori este vorba de o imitație, adică de o reprezentare sau de o simulare de acțiuni ori evenimente imaginare. Pentru Aristotel, creativitatea poetului nu se manifestă la nivelul formei verbale (aceasta nu-l diferențiază pe un poet de un naturalist ca Empedocle!), ci la nivelul invenției și al îmbinării unei întâmplări, astăzi am spune la nivelul *punerii în intrigă*. Deci, pentru el, *poesis* (creație cu mijloacele limbii) = *ficțiune* (*mimesis*). Consecința acestei optici ficționaliste este că Aristotel lasă pe dinafara literaturii și, implicit, a *Poeticii*, poezia lirică pe considerentul că nu e ficțiune, e doar dicțiune.

Ficțiunea, cum bine a intuit Aristotel, nu își poate extinde dominația asupra întregii literaturi. Chiar și atunci când este „pe terenul ei”, respectiv în discursul narativ și dramatic, ea trebuie să recunoască acțiunea celui de-al doilea tip de literatură, a dicțiunii, presupunând organizarea formei discursului într-un mod aparte, deviant față de limbajul obișnuit (indiferent că această formă se alcătuiește în versuri sau în proză).

Se poate spune că cele două poetici esențialiste au fiecare partea lor de adevăr, că ele decid cei doi mari versanți ai literaturii (după Käte Hamburger, genurile literare se reduc la două: cel ficțional-mimetic și cel liric), că din solidaritatea lor se încheagă o teorie complexă a fenomenului literar. Iar forma cea mai clară a intersectării ficțiunii cu dicțiunea este reprezentată de *ficțiunea poetică în versuri*: epopee, tragedie, comedie, dramă romantică, roman în versuri.

Dar, demonstrează Gérard Genette, cele două poetici nu pot informa asupra manifestărilor literare „atipice” care nu depind nici de conținutul ficțional, nici, în mod evident, de forma poetică; este vorba de literatura nonficțională în proză,

așa-numita literatură de graniță, cuprinzând istoria, elocvența, eseul, autobiografia, adică textele ce intră și ies din câmpul literaturii în funcție de împrejurări. Ele fac obiectul unui al doilea tip de poetică, cea *condiționalistă*, o poetică instinctivă, bazată pe judecăți subiective. Postulatul ei este: „un text e literar [...] pentru cel ce se leagă mai mult de forma decât de conținutul lui, pentru cel care, de exemplu, îi apreciază modul de redactare refuzându-i în același timp semnificația” (GENETTE, 1994: 103). Mecanismele pe baza cărora funcționează poeticile condiționaliste sunt, așadar, cele ale dicțiunii, mai exact ale STILULUI extins la proză. Astfel de texte sunt considerate intranzitive sub aspectul conținutului, interesând doar ca expresivitate. Nu contează adevărul sau utilitatea lor, contează în schimb dimensiunea estetică a scrisului.

Cele două regimuri de literaritate – condițională și constitutivă – combinate cu cele două criterii de definire a literaturii – tematic și rematic – dau naștere următoarelor diviziuni generice:

	Regim CONSTITUTIV	Regim CONDIȚIONAL
Criteriu TEMATIC	FICȚIUNEA	
	FICȚIUNEA ÎN PROZĂ	
Criteriu REMATIC	DICTIUNEA	
	POEZIA LIRICĂ	LITERATURA DE GRANIȚĂ

1.2. Modalitățile fundamentale ale textualizării în funcție de intenționalitatea comunicativă

Abordând o perspectivă pragmatică asupra procesului de textualizare, Paul Cornea stabilește în *Introducere în teoria*

lecturii (1998: 32-35) trei tipuri de comportamente verbale, trei modalități fundamentale de a produce texte, deduse din tipul de intenție ce stă la baza comunicării cu celălalt:

- COMUNICAREA FACTUALĂ = vorbirea eficientă sau comportamentul referențial;
- COMUNICAREA FICTIONALĂ = vorbirea prezumtivă sau comportamentul trans- și pseudo-referențial;
- COMUNICAREA LUDICĂ = vorbirea gratuită sau comportamentul autoreferențial.

1.2.1. Comunicarea factuală este un mod serios de a vorbi, produce discursuri referențiale (având un obiect distinct în realitatea extralingvistică) și urmărește transmiterea de aserțiuni factuale, obiective, testabile pe baza opoziției adevărat/fals. Pentru aceasta, limbajul este tranzitiv, denotativ, literal, univoc, termenii sunt folosiți în sensul lor propriu. Principala exigență a limbajului referențial e aceea de a fi înțeles ca atare, cuvintele intră într-un uzaj normal, transparent (e exploatată funcția metalingvistică a limbii pentru a oferi explicațiile necesare unei receptări corecte), demodalizant (emitterul manifestă tendința de se estompa). În comunicarea factuală trebuie înțeles exact ceea ce se spune, căci cuvântul trimite la „imaginea” socialmente omologată a obiectului. Comportamentul referențial este specific textelor informative (proces-verbal, memoriu, dare de seamă, știre, corespondență), textelor științifice sau utilitare (ghid de călătorie, instrucțiuni de folosire, rețete culinare).

1.2.2. Comunicarea ficțională are ca obiect nu realitatea, ci un construct imaginar. Produce, în funcție de direcția realistă sau fantastică în care se exersează, discursuri *pseudo-*

referențiale (cuvântul trimite la ceva ce nu s-a întâmplat și nu se întâmplă, dar ar putea să se întâmple în lumea noastră) sau *transreferențiale* (cuvântul trimite la ceva ce nu s-a întâmplat și nu se întâmplă, dar ar putea să se întâmple într-o lume posibilă). Emițătorul nu transmite informații factuale, ci doar simulează prezența lor, iar receptorul acceptă această convenție. Desigur, convențiile depind de tipul de societate și de locutori: ele sunt mult mai laxe în societățile primitive, unde realul se îmbină cu mitul și magia, și mult mai severe în societățile moderne de tip laic și rațional, unde „ficțiunea e admisă în creația artistică și literară, dar repudiată în sfera activităților pragmatice; indivizii sunt educați de colectivitate să distingă domeniul în care e exigibil adevărul de cel în care e tolerată minciuna” (CORNEA; 1998: 34).

Comportamentul prezumtiv dezvoltă două tipuri de texte:

- *nonliterare* (se îndepărtează de ordinea experienței, a normalului); ex.: minciuna, mitul, păcăleala, visul, bancul;
- *literare* (se distanțează nu numai de ordinea experienței, ci și de aceea a limbii, fiind guvernate în mod conștient de obținerea unui efect estetic). Prin urmare, limbajul va fi unul reflexiv, simbolic, ambiguu, nonlateral, figurat; una se spune și altceva trebuie înțeles; cuprinde domeniul literaturii ficționale organizate în genuri și specii mai mult sau mai puțin distincte.

1.2.3. Comunicarea ludică e vorbirea ce exploatează înseși resursele limbii (un fel de „vorbire de cuvinte”). Produce discursuri autoreferențiale, căci cuvântul nu trimite la un referent exterior, ci la sine însuși; limbajul nu mai e un simplu

vehicul, își este sieși obiect și scop, deținând o realitate de-a dreptul materială. Are o intenție nonfuncțională; emițătorul nu transmite un mesaj, iar receptorul nici nu-l așteaptă. Limbajul violează repertoriul lexical și normele sintactice, este un joc cu vorbele, fascinat de savoarea înlănțuirii cuvintelor; semnificantul participă în cel mai mare grad la procesul semnificării, invenția lexicală e maximă (cuvinte-valiză, derivări insolite de termeni, forme morfo-sintactice sugestive).

Comunicarea ludică se încadrează în general manifestărilor literare, uzului artistic al limbajului. Situația cea mai cunoscută e aceea a creației intenționate, în care infracțiunile față de codurile lingvistice au un caracter sistematic. Experiințele moderne (versuri ca *Cir-li-lai, cir-li-lai, / [...] Vir-o-con-go-eo-lig* din refrenul poeziei lui Ion Barbu *In memoriam*), avangardiste (ex., poezia lui Geo Bogza, *Descântec*) exploatează acest tip de comportament lingvistic, dar cele mai radicale modificări în planul semnificantului sunt proprii poeziilor scrise în limbi poetice imaginare. Virgil Teodorescu scrie în leopardă un poem cosmogonic-suprarealist (*Poem în leopardă*, 1940), în care limbajul are o forță și o putere de insolitare extraordinare, oferind spectacolul unor sonorități scrâșnite, dar coerente sub aspectul imaginii acustice. Nina Cassian inventează limba spargă, un idiom fictiv, „păsăresc”, ce păstrează structurile sintactico-morfologice ale limbii române, ca și cuvintele de legătură, unele adverbe sau pronume, fapt care, asociat simbolismului fonetic, permite aproximarea ideății. Textul de mai jos este un sonet elegiac pe tema scurgerii timpului (*Era/Dar azi*) și construiește o atmosferă ce trimite la evocările lui Ion Pillat:

Au înmorigit drumatică miloave
Sub rocul catinat de niturași.
Atâția venizeii de bori mărgași...
Atâtea alne strămătând, estrave...

Nicicând guluiul arfic, bunurași,
N-a tofărit atâtea nerucoave.
Era, pe când cu veli și alibave,
Cozimiream pe-o șaită de gopași.

Dar azi mai tumnărie-mi pare stena
Cu care goltul feric m-a clăuns
Și zura-i nedă, mult elenteena...

Doar vit și astrichie-n telehuns.
Îmi zurnuie, sub noafe, melidena
Și linful zurnuie, răuns, prăuns...

(Nina Cassian, *Sonet*, în *Cearta cu haosul*,
București, Editura Minerva, 1993, p. 155)

Comunicarea ludică se inspiră în general din limbajul copiilor, unde pot fi întâlnite imagini artistice obținute neintenționat, multe dintre ele bazate pe etimologia populară. În creația lui Christian Morgenstern pot fi întâlnite texte-listă alcătuite din cuvinte-valiză care dau concretețe unor denumiri abstracte (lunile anului) sau propun naturii fapte hibride pe același principiu al contaminării fonice:

Jaguarie
Zebruarie

Cangurangutanul.
Vităunul.

Moartie
Caprilie
Maidan
Junincă
Iuliță
Hau-haugust
Viespembrie
Coptombrie
Norembrie
Recembrie

Muscămila.
Cioarădașca.
Cocornutul.
Viespelicanul.
Prepelicapra.
Bivolișita.
Găinorogul.
Rinocerbul.
Brotacvila.
Guvidra.
Șacalăul.
Pisicăinele.
Tânțarca.
Cucuvaca.
Gugușterul.
Turturața.
Hipopândăul.
Ciocârțița.

(Christian Morgenstern, *Cum memorează ștreqărelul numele lunilor (o versiune)* și *Noi făpturi propuse naturii (o versiune)*, în *Cântece de spânzurătoare*, traducere de Nina Cassian, București, Editura Univers, 1970, p. 37, 125)

Toate aceste operații de motivare a semnului lingvistic sau doar de speculare a laturii verbale a cuvintelor în detrimentul sensului alcătuiesc corpusul de figuri numite de Genette *mimologisme* (GENETTE, 1982).

Comunicarea ludică poate fi întâlnită și în cazul creației întâmplătoare de îmbinări eufonice bazate pe simbolismul fonetic: în ghicitori (*Tinghi-linghi o ia la vale/ Șoldu-boldu îi*

iese-n cale, o ghicitoare despre oi și lup) sau în folclorul copiilor, care creează rime-ecou din cuvinte inventate (*Trei iezi cucuieși*) ori realizează dificile lanțuri silabice în cântecele care însoțesc jocul și în frământările de limbă:

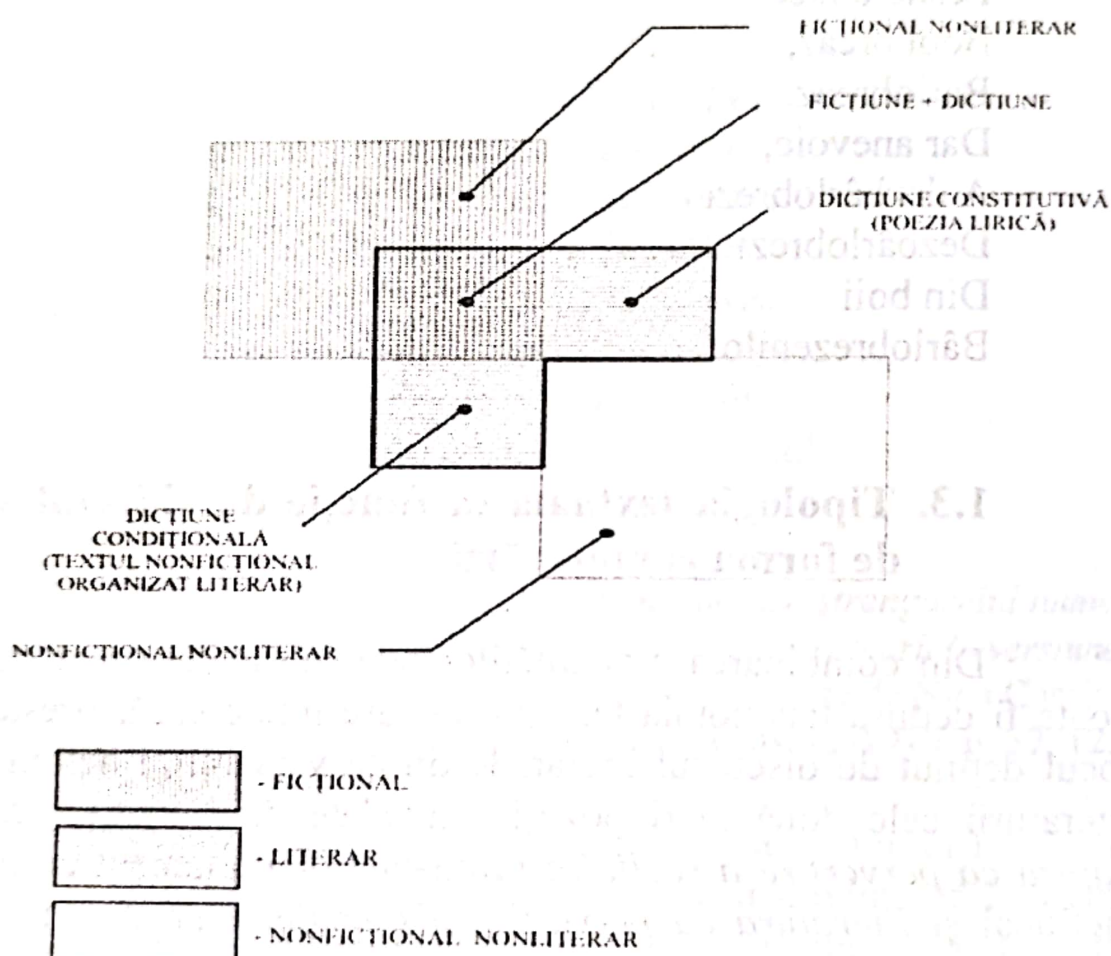
Boul breaz
Bârlobreaz
Lesne-a zice
Boul breaz,
Bârlobreaz,
Dar anevoie,
A dezbârlobrezi
Dezbârlobrezitura
Din boii
Bârlobrezenilor.

1.3. Tipologia textuală în funcție de obiectul și de forma comunicării

Din combinarea modalităților textuale expuse mai sus poate fi dedusă taxonomia textuală în care interesează, firește, locul deținut de discursul literar. Rețin ca versanți ai definiției literaturii cele două mari poziții semnalate de Genette: *literatura ca pervertire a realității* printr-un comportament de tip ficțional și *literatura ca pervertire a limbajului* printr-o activitate ludică desfășurată în spațiul cuvântului. Cum se poate observa, largesc sfera comunicării ludice (CORNEA) înțelegând prin aceasta orice atitudine de tratare „nefirească”, „oblică”, la limită „artistică”, a limbajului, orice utilizare a sistemului lingvistic prin care acesta capătă valoare de sine stătătoare, de la

O TEORIE A LITERATURII

infracțiunile minime, proprii literaturii „reprezentative” (epicul și dramaticul în proză), până la cele maxime, proprii comunicării intransitive, care merg atât de departe, încât ajung să se dezihtereseze complet de mesaj. Din combinarea sau contiguitatea celor trei atitudini fundamentale ale textualizării – comunicarea ficțională, ludică și factuală – rezultă claseitatea textuală după cum urmează:



- a) *textele ficționale, nonliterare* – minciuna, mitul, visul, bancul, păcăleala:

- au un referent inventat și sunt redacte într-o formă neorganizată literar;
- sunt manifestări ale imaginarului ce au în comun „încălcarea experienței obișnuite, a așteptărilor legate de desfășurarea previzibilă a evenimentelor, a ceea ce apreciem drept «normal»” (CORNEA, 1998: 34);
- statutul lor ontologic este acela de cvasirealități, păstrează legături cu realitatea empirică, în spatele acestor ficțiuni existând un real deformat sau transpus; unele se pretind adevăruri (mitul, minciuna), altele își recunosc la început (bancul) sau la sfârșit (păcăleala) caracterul inventat, în vreme ce visul funcționează ca metarealitate.

b) textele ficționale literare:

- circumscriu genul literaturii ficționale sau al literaturii „reprezentative” în sens aristotelic, adică al textelor narative și dramatice;
- sistemul de referințe al acestor texte nu există în realitatea empirică, având doar statutul de imagine mentală; ne aflăm în fața produselor unei activități imaginare;
- presupun o organizare „rituală” a limbajului în funcție de uzanțele discursive moștenite sau prin negarea lor vehementă (genurile noi, procedeele noi sunt rezultatul canonizării unor modalități considerate la origine drept nonliterare);
- le este specifică atitudinea de *fictivizare*; emițătorul și receptorul au conștiința faptului că adoptă niște roluri fictive și dețin o anumită tactică prin care participă la această activitate imaginară.

c) *textele literare nonficționale în versuri: poezia lirică (dicțiunea constitutivă):*

- ilustrează o formă aparte de expresie lingvistică (versi-ficație, conotație) însoțită de un conținut specific: *trăirile interioare*, respectiv afectivitatea, dar și tensiunile inte-lectuale ale eului în poezia modernă;
- este un gen nonficțional, pentru că prezintă acte de limbaj autentice, enunțuri de realitate, care se diferențiază însă de actele limbajului obișnuit prin aceea că au un „eu origine” (sursă) ce rămâne indeterminat, întrucât „eul liric” nu poate fi identificat nici cu poetul însuși, nici cu vreun alt subiect anume (cf. HAMBURGER, 1986);
- reprezintă o subclasă a literarității constitutive, dicțiunea prin excelență, căci poezia nu poate fi despărțită de forma sa; în poezie, limbajul capătă o valoare autonomă și condiționează, în cel mai înalt grad, sensul (semnificantul moti-vează semnificatul).

d) *textele de graniță (dicțiunea condițională):*

- circumscriu genul literaturii nonficționale sau al literaturii de graniță; sunt texte care configurează o „țară a nimănui”, situată între literatură și celelalte regiuni ale culturii (istorie, filosofie, știință, publicistică, religie), și care interesează mai mult decât prin simpla valoare estetică (multe dintre ele au și o dimensiune practică, pe plan social sau individual). Scrise în general fără intenții artistice, aceste texte dovedesc eterogenitatea literarului, căci în toate „esteticul intră într-o sinteză *sui generis* cu faptul real, cu legea fizică sau biolo-gică, cu enunțul filosofic sau cu observația de caracter”

(IOSIFESCU, 1971: 6). Pe unele, literatura le-a absorbit considerându-le un drept al ei, nu fără a păstra însă conștiința diferențelor specifice, altele au rămas genuri proxime al căror statut e oricând rediscutabil. Privind lucrurile din punct de vedere istoric, literatura de graniță ilustrează două etape în tratarea specificului literar: una a nondiferențierii între literar și nonliterar și o alta, mai evoluată, a sintezei conștiente, ceea ce nu determină și o ierarhizare a valorilor individuale (IOSIFESCU, 1971: 9);

- referentul este real (transmite informații asertive), dar discursul alunecă spre o organizare suplimentară de tip literar (expresie deviantă, construcție intenționată);
- reprezintă ceea ce Genette numește clasa textelor cu literaritate circumstanțială, a acelor texte care sunt incluse în literatură numai pe baza unei aprecieri subiective care se dezinteresează de mesaj și prețuiește în schimb forma lui; sunt opere care intră și ies din domeniul literaturii instituționalizate în funcție de epocă, țară sau chiar de autor;
- sfera de interes pe care o predetermină astfel de texte poate fi:
 - teoretică (științifico-filosofică): eseul, aforismul (L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, în care aforismul tinde să se transforme în poem în proză), maxima, paradoxul, discursul filosofic poetizat (Cioran), întreaga literatură de „cugetări”, pentru care exemplul reductibil este Pascal, literatura SF – după unii autori care țin cont de faptul că aceasta explorează sub aspect științific câmpul posibilului;
 - utilitară: corpusuri de legi formulate în versuri, tratatele de medicină, cosmetică sau agricultură scrise în versuri, textul oratoric, reclama publicitară, sloganul politic; între acestea, oratoria a interferat de la început și în cea

mai mare măsură cu literatura (prin comuna folosire a figurilor), dar și cu rigoarea argumentației teoretice;

- didactic-religioasă: textele folclorice cu funcție ceremonială, textele *Bibliei*, *Vedele*, *Didahiile* lui Antim Ivireanu, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* etc.;

- documentară: reportajul, memorialul de călătorie, narațiunea istorică (cronicile), biografia, viața romanțată; textele cu un înalt grad de subiectivitate intră în sfera **literaturii mărturisirilor**: *autobiografia* (având drept corespondent ficțional *romanul autobiografic* sau *autoficțiunea*), *memoriile*, *jurnalul*, *autoportretul*, *corespondența*; sunt texte confesiv-factuale a căror individualitate e dată de două probleme-cheie ce explică aliajul specific de subiectiv și obiectiv: *sinceritatea și fidelitatea rememorării*. Este o literatură factuală, o literatură fără ficțiune, nonaristotelică (prezintă „ceea ce s-a întâmplat”, particularul):

- *autobiografia* – „povestire retrospectivă în proză pe care o persoană reală o face despre propria existență, atunci când pune accent pe viața sa individuală, îndeosebi pe istoria personalității sale” (LEJEUNE, 2000: 12);

- *jurnalul* intim, gen relativ recent (apărut pe la mijlocul secolului al XIX-lea) și mai puțin clasat în literatură, este o formă de scriitură clandestină, „un contract al autorului cu sine însuși, un contract sau un pact de confidențialitate care, dacă nu este distrus la timp, devine public și forțează porțile literaturii” (SIMION, 2001: 18); structural, este un solilocviu transcris care se deosebește de autobio-

grafie prin aceea că înlocuiește narațiunea retrospectivă cu cea cvasisimultană (retrospecția se referă la timpul scurs de la precedenta redactare); este un gen fragmentat, supus ordinii succesive a zilelor; notația „caldă” și structura caleidoscopică îl împiedică pe cel care redactează să organizeze povestirea, iar imaginea lumii exterioare rămâne un fundal vag și discontinuu; stilistic, mărturisește, în general, o „oroare de literatură” – scopul lui este să convingă, nu să placă –, ceea ce nu înseamnă lipsă de stil, de pregnanță și de expresivitate, ci doar o stilistică specială, căci, într-o asemenea scriitură „adevărul devine frumos în sine [s.a.] și prin mijloacele sale” (SIMION, 2001: 95);

- *autoportretul* înlocuiește povestirea cu descrierea (neangajată temporal); când recurge la narațiune o face pentru a servi analiza, nu cade niciodată în pură liniaritate cronologică, evenimentială. La întrebarea *Cine sunt?* autobiografia răspunde prin *Cum am devenit*, iar autoportretul prin *Ce sunt*. Primul gest al autoportretistului este privirea în oglindă. Față de jurnal, autoportretul este un gen sistematic, aflat „la antipodul demersului deconstructivist și al filosofiei disoluției. El organizează nu doar segmentele, fragmentele, așchiile de realitate, ci și energia internă a eului” (MIHĂIEȘ, 1995: 160);
- *memoriile* pun accent pe viața publică, în vreme ce autobiografia privilegiază devenirea individuală; memoriile nu se interesează de istoria unei personalități, ci de aceea a unei cariere; sunt tentate să refacă totalitatea unei vieți, dar pot fi focalizate și

O TEORIE A LITERATURII

pe perioadele de șoc ale unei existențe: detenția, experiența de război etc. Personajul lor este eul social, configurat prin determinări venite din afară, istoria sa nu poate fi despărțită de istoria epocii. O subclasă a memoriilor o constituie *amintirile*, gen discontinuu, mai nesistematic, ce selectează episoade preferate de memorie, pe care își permite să le trateze totuși cu aproximație (multe „amintiri” sunt mai degrabă documente psihologice și de atmosferă): G. Panu, *Amintiri de la Junimea din Iași*;

- *corespondența* particulară nu trebuie confundată cu epistola literară (Horațiu, Boileau, Voltaire, Gr. Alexandrescu), cu „scrisoarea” eminesciană sau cu cea în proză a lui Negruzzi. Statutul acestora din urmă este definit, destinatarul este doar un pretext care îi îngăduie autorului să-și exerseze flexibilitatea, să treacă de la o temă la alta sau de la un ton la altul. Scrisoarea personală însă nu mai este purtătoarea unui adevăr poetic general, ci al unui privat, conectat la un loc, un timp, o situație și o persoană anume; ocupă un loc distinct în literatura mărturisirilor prin aceea că „împrejurările infinite care o prilejuiesc fac să scadă ponderea literarului în raport cu rosturile ei practice. Literatura «făcută» supără în scrisori mai mult decât în jurnal sau în memorii” (IOSIFESCU, 1971: 105).

e) *texte nonliterare nonficionale*:

- referentul este real, existența lui poate fi probată, se oferă cunoașterii;

- limbajul are strict valoare instrumentală, este convențional, comun, preocupat de claritatea comunicării; utilizează reprezentări concrete și concepte, nu imagini artistice;
- textul este indiferent la forma enunțului.

Privind istoric dezvoltările conceptului din titlul acestui capitol, se poate spune că discursul teoretic despre domeniul literarului a fost grevat de două tendințe: una *normativă*, potrivit căreia literatura este *ceea ce se prescrie că este* și una *descriptivă*, dedusă din practica literară concretă, care ne spune că literatura este *ceea ce se arată a fi*. Această din urmă poziție admite eterogenitatea discursului literar ce alunecă, astăzi, în forme tot mai pronunțate, spre teritoriile limitrofe pe care tinde să și le încorporeze.

Ficțional, fantastic, factual. Statutul ontologic al literaturii

2.1. Realitate și ficțiune. Poziția aristotelică față de „adevărul” literaturii

Ontologia operei literare rezultă din raportul specific pe care îl întreține cu realitatea. Cea dintâi luare de poziție – total negativistă – în această problemă îi aparține lui Platon, care, în cartea a III-a a *Republicii*, desfășura un vehement rechizitoriu la adresa artei, introducând un concept ce va face carieră în definirea literaturii, conceptul de *mimesis*, având o semnificație apropiată de ceea ce înțelegem astăzi prin *reprezentare*. Pentru el, poezia nu are capacitatea de a participa la cunoaștere, ci, dimpotrivă, este o formă periculoasă de denaturare epistemo-logică, dublă denaturare, căci ea copiază imperfect realitatea fenomenală care, la rândul ei, nu este altceva decât un palid reflex al realității numenale (Ideea). Pentru Platon, *mimesisul* este rezultatul unei denivelări ontice, este minciună, neadevăr.

Aristotel a statuat domeniul literaturii rezervându-i expresia *posibilului*, adică prezentarea unor fapte ce nu s-au întâmplat și nu se întâmplă, dar ar putea să se întâmple în limitele verosimilului și ale necesarului. Artă nu este, așadar, copie fotografică, reproducere mecanică. În aceasta constă de

altfel și diferența dintre istorie și literatură, cea dintâi prezintă adevărul sau fapte întâmplătoare aievea, cea de-a doua fapte posibile, care se sustrag unei judecări în termenii logicii formale, nefiind nici adevărate, nici false. Rezultă de aici o tranșantă departajare a domeniilor: istoria prezintă particularul, poezia universalul. În felul acesta, Aristotel proclamă superioritatea („mai filosofică”) poeziei față de istorie, a mimesisului față de transcrierea adevărului.

Dar arta nu e nici mișcare liberă a fanteziei, căci verosimilul și necesarul devin pentru Aristotel cenzuri ale imaginației creatoare, ele fixând însuși statutul literaturii. Verosimilul se referă la conformitatea cu realul, la *plauzibil* sau *posibil*, necesarul la raportul de *cauzalitate artistică* derivând, desigur, din logica internă a fenomenelor prezentate. Mimesisul nu exclude însă idealizarea, și nici depășirea realității, el se așază concomitent sub semnul lui „este” și al lui „ca și cum”. Cunoașterea prin mimesis presupune, așadar, manifestarea unei forme *exemplare* (*eidos*) în reprezentări sensibile. Două pasaje din *Poetica* sunt grăitoare:

„De vreme ce tragedia e imitarea unor oameni mai aleși ca noi, trebuie urmată pilda bunilor portretiști care, silindu-se să dea modelelor înfățișarea particulară fiecăruia, le fac totuși mai frumoase, măcar că asemănătoare. La fel și poetul, nevoit să imite oameni mânioși, ori ușurateci, ori cu cine știe ce alte cusururi în firea lor, trebuie să-i înfățișeze *cum sunt*, și totuși *mai de soi* [s.m.], așa cum au făcut cu Ahile Agathon și Homer” (ARISTOTEL, 1998: XV, 1454 b, 85).

„Tot așa, dacă se aduce artistului învinuirea că n-a înfățișat fidel ce voia să înfățișeze, are dreptul să răspundă că l-a înfățișat, poate, *cum trebuia să fie* [s.m.]” (ARISTOTEL, 1998: XXV, 1460 b, 103).

Pe marginea unor asemenea pasaje, s-a putut observa că „în poetica aristotelică *mimesis* este marcată, în chiar miezul demonstrației, de concurența dintre două accepții ale conceptului: *mimesis a conținutului*, ca reflectare/conformitate cu realitatea, ceea ce presupunea un control al calității de adevăr sau fals exercitat asupra procesului imitativ, și *mimesis a formei* (sau a expresiei) ca idealizare/depășire a realității, întrucât reprezentările, cel puțin în poezia nobilă a tragediei, pot să întreacă prin exemplaritate realitatea [s.a.]” (DUDA, 1998: 52).

Prin precizările ulterioare, Aristotel va corecta conceptul de verosimil acordându-i și înțelesul de *credibil* – categorie care în viziunea sa poate viza și *imposibilul*, dacă strategia artistică îi oferă o șansă de autentificare: „Decât întâmplări posibile anevoie de crezut, trebuie preferate mai curând întâmplările imposibile cu înfățișarea de a fi adevărate” (ARISTOTEL, 1998: XXIV, 1460 a, 101). Verosimilul poate fi, așadar, nu doar un concept ce omologhează faptul literar cu ordinea realului, ci și *un efect, un produs al capacității de persuasiune a textului*, de vreme ce arta scriitorului poate face imposibilul credibil și posibilul incredibil. E postulată în aceste rânduri dimensiunea fantastică a literaturii – pe care poeticianul n-o agreează, dar o acceptă totuși dacă e limitată de exigența acceptabilității: „Dacă, totuși, cineva încearcă și izbutește să dea acțiunii un aspect plauzibil, absurdul trebuie și el luat de bun; e doar evident că amănuntele iraționale povestite în *Odissea* în legătură cu debarcarea eroului ar fi părut inacceptabile, tratate de un poet prost; mulțumită atâtor daruri, Homer izbutește totuși să le ascundă, făcând plăcut până și absurdul” (ARISTOTEL, 1998: XXIV, 1460 a-1460 b, 101-102).

Putem vedea în această aserțiune o anticipare a teoriei fantasticului, de vreme ce absurdul e acceptat în măsura în care,

prin geniul artistului, el capătă credibilitate. Aristotel nu va formula însă o definiție a fantasticului rezumându-se la presimțirea elementului irațional în literatură. Incongruențele, elipsele, revenirile operate de Stagirit în *Poetica* sa vor determina însă evoluția conceptului de mimesis pe doi versanți: *mimesis* – reprezentare și *mimesis* – ficțiune, acesta din urmă impunându-se începând cu perioada barocă.

2.2. Ficțiune și referință. Delimitări logice

Logicienii au constatat că discursul ficțional se definește prin *denotația nulă*, admitând ideea că el are un sens, dar nu un referent, o denotație (Frege). Dar situația literaturii nu se rezumă la enunțurile ficționale, pentru că ele se pot împleti cu cele factuale. În romanul istoric, de pildă, enunțurile denotative constituie cadrul global al acțiunii. De asemenea, în ficțiunea realistă sau naturalistă autorul se va referi la locuri și evenimente reale, făcând posibilă tratarea istoriei fictive ca extensie a cunoștințelor noastre despre lumea concretă, verificabilă.

Pe de altă parte, nu toate enunțurile cu denotație nulă sunt ficționale. N. Goodman a făcut diferența dintre enunțurile ficționale și cele false (mincinoase) a căror valoare depinde de sistemul de referință al operei: într-o autobiografie, o denotație nulă reprezintă un enunț fals, nicidecum un enunț ficțional. Goodman consideră că dacă textul ficțional nu are o denotație literală, are în schimb o *denotație metaforică* și chiar o *referință non-denotativă*. Astfel, o aserțiune a cărei denotație este nulă dacă o citim literal, poate deveni adevărată într-o lectură metaforică, întrucât structura referențială a sistemelor simbolice din care face parte și literatura ascultă de alte legi. Pe de altă

parte, limbajul literaturii poate trimite la ceva ce nu există decât ca referent verbal și în acest caz vorbim de referința non-denotativă, ale cărei forme sunt în special *exemplificarea* și *exprimarea* (DUCROT, SCHAEFFER, 1996: 243).

Logica modală oferă o altă soluție pentru reconsiderarea dimensiunii referențiale a enunțurilor contrafactuale considerând că, în loc să aibă o denotație zero, ele referă de fapt la o *lume posibilă*, adică la o alternativă a lumii reale. Pe această bază a fost dedus specificul denotativ al literaturii ficționale (cf. PAVEL, 1992) care referă la *lumile ficționale create de autor și reconstruite de către cititori*, lumi care beneficiază de o mai mare libertate fiind lipsite de constrângerile stricte care guvernează lumile posibile. Rezultă de aici că nu mecanismul semantic al referinței este diferit în discursul de ficțiune față de cel de realitate, căci ambele trimit la un referent exterior textului; diferența este dată de *statutul ontologic* al lumii evocate în text, care nu e lumea reală, ci un construct mental al acesteia, o imagine particulară dependentă de conștiința care o elaborează, de circumstanțele elaborării, de mediul care a făcut posibilă cunoașterea universului exterior (COMLOȘAN, 2003: 129).

Pentru Toma Pavel, ficțiunile sunt ansambluri de reprezentări care au calitatea de a se abate de la structura lumii reale alcătuindu-se în *configurații alternative*, dar nu opuse față de realitate. Ele propun un univers secundar, care se deosebește în diferite grade de universul primar (PAVEL, 1992: 92-93). Ontologia universului secundar se sprijină inevitabil pe cea a universului primar, înțelegerea textului este condiționată de un set de precunoștințe ale cititorului, de „enciclopedia” sa care-i permite să stabilească relații de corespondență între cele două lumi, relevând capacitatea discursului ficțional de a modela realitatea. Lumea ficțională devine o *structură proeminentă*

atunci când universul primar nu intră în relație de izomorfism cu universul secundar, dat fiind faptul că acesta conține entități și stări de lucruri ireperabile în primul univers (narațiunea SF, proza fantastică). Situația opusă apare atunci când universurile secundare se găsesc în imediata vecinătate a universurilor primare, chiar în prelungirea acestora (proza realistă sau naturalistă), ceea ce le va influența, desigur, acceptabilitatea. Teoreticianul consideră că textele în general se caracterizează prin *neomogenitate semantică și referențială*, ele strecurând enunțuri factuale printre cele contrafactuale (textele ficționale) sau, dimpotrivă, propoziții nondenotative (ipoteze ce se pot dovedi false) printre aserțiunile adevărate (textele nonficționale). Prin urmare, din punct de vedere structural, *textul ficțional nu e un text de altă natură*, ci doar un text care opune mai categoric cele două tipuri de enunțuri sau – cum spune Toma Pavel – „dualitatea semantică a ficțiunii nu face decât să intensifice o trăsătură mai generală a textelor, punând astfel într-o lumină extrem de clară eteronomia generală a acestora” (PAVEL, 1992: 117).

2.3. Perspectiva pragmatică asupra discursului ficțional

Statutul specific al enunțării fictive a fost discutat de școala americană din perspectiva teoriei actelor de limbaj.

Pentru Austin, limbajul ficțional este o utilizare parazitică a limbii în care forța ilocuționară suferă o „etiolare”, iar Ohman este și mai tranșant atunci când spune că „o operă literară este un discurs ale cărui enunțuri sunt lipsite de forța ilocuționară care ar trebui să le fie atașată în mod normal” (OHMAN, 1981: 193). Forța lor ilocuționară este mimetică,

opera literară imitând o serie de acte de vorbire care în realitate nu au altă existență. În opera literară autorul nu asertează nimic; afirmația „Toate familiile fericite sunt asemănătoare, însă fiecare familie nefericită este nefericită în felul ei deosebit, separat” nu este *făcută* de Tolstoi, ci este un act locuționar *imaginat* de Tolstoi. În replică, cititorul nu este implicat într-o rețea de cereri, aserțiuni, întrebări, cum se întâmplă în discursul nonliterar, el e un simplu observator căruia i se permite să se apropie de operă cu detașare estetică. În concluzie, literatura este o sumă de *cvasiacte* de vorbire, fără consecințe în realitatea cotidiană și scutite de tensiunea pe care o implică, în mod normal, actele de vorbire (OHMAN, 1981: 198).

John R. Searle consideră că enunțurile ficționale sunt „neserioase”, în sensul că acestea nu se obligă în niciun fel față de realitatea extralingvistică, nu se supun unor reguli ce corelează cuvintele (propozițiile) cu lumea. Aceste reguli ce stabilesc conexiuni între limbă și realitate sunt numite de Searle reguli verticale. Discursul ficțional ascultă, în schimb, de reguli orizontale, care nu alterează sau schimbă sensul niciunuia dintre cuvintele sau elementele limbii, dar permit vorbitorului „să folosească cuvintele cu sensurile lor literale fără să le supună obligațiilor cerute în mod obișnuit de acele sensuri” (SEARLE, 1981: 217). Structural și semantic, între actele de enunțare ale ficțiunii și actele de enunțare ale discursului serios nu poate fi stabilită nicio diferență, căci nu există proprietăți textuale care să determine includerea unui segment de discurs într-o sferă sau alta; diferența poate fi pusă în evidență doar din perspectivă pragmatică, e un rezultat al contractului care se stabilește între emițător și receptor, literatura nefiind altceva decât „numele unui set de atitudini pe care le luăm față de un segment de discurs (*stretch*), și nu numele unei proprietăți interne a seg-

mentului de discurs" (SEARLE, 1981: 211); așadar, diferența constă în faptul că în discursul ficțional realizarea actelor de enunțare se face „cu intenția de a invoca convenții orizontale care suspendă obligațiile ilocuționare normale ale enunțurilor” (SEARLE, 1981: 219). Referințele dintr-un discurs ficțional vor fi pretinse acte de referință, iar aserțiunile textului ficțional *aserțiuni simulate*, căci ele nu îndeplinesc condițiile pragmatice de validitate: sinceritate, angajament al locutorului și capacitatea acestuia de a demonstra că ceea ce spune aparține unei aserțiuni serioase.

Gérard Genette (1994: 114-134) întregeste definiția actelor ficționale propusă de Searle reținând considerarea acestora drept aserțiuni simulate, dar combătând cealaltă parte a concluziei pragmaticianului american, aceea că enunțurile ficționale nu reprezintă acte ilocutorii specifice. Genette pornește de la premisa că, dacă produci niște aserțiuni prefăcute, săvârșești în realitate un alt act de limbaj care este acela de a produce ficțiuni. El restrânge aria investigației la enunțurile ce alcătuiesc însuși discursul narativ al autorului, excluzând actele de limbaj ale personajelor de ficțiune dramatică sau narativă care, dacă lăsăm la o parte ficționalitatea contextului lor, sunt acte de vorbire autentice, serioase, sub aspect locuționar, ilocuționar și perlocuționar; același statut îl are și povestirea homodiegetică, la persoana I, care e rezultatul vorbirii unui narator-personaj. Rezultă deci că *singurul tip de discurs literar al cărui statut ilocutoriu ar fi specific este cel al povestirii heterodiegetice*, în care instanța narativă este impersonală (nu se identifică cu niciunul dintre personaje). Prin urmare, „vorbirea directă în literatură nu este ficțională pentru că nu produce prin ea însăși lumi posibile, singurul mod discursiv care o face, prin

acte de vorbire indirecte, este povestirea” (COMLOȘAN, 2003: 145).

În astfel de texte, enunțurile de ficțiune se înfățișează din punct de vedere pragmatic ca „niște aserțiuni prefăcute aco-perind, într-un mod mai mult sau mai puțin evident și transparent, niște declarații (sau cereri) cu totul serioase pe care trebuie să le considerăm drept acte ilocutorii” (GENETTE, 1994: 128). Când autorul de ficțiune spune „A fost odată o fetiță care trăia împreună cu mămica ei la marginea unei păduri”, el realizează un act de limbaj indirect ce capătă fie forma unei cereri: „Imaginați-vă că era odată...”, fie, mai degrabă, pe cea a unei declarații: „Fie o fetiță care...”. Enunțul de ficțiune ar fi „un act ilocutoriu *sui generis*, sau măcar *sui speciei*, în genul mai larg al ilocuțiunilor declarative cu funcție instauratoare” (GENETTE, 1994: 124), căci prin *fiat*-ul artistului se naște o lume imaginară.

În ceea ce privește efectul perlocutoriu al acestor acte, „el este evident de ordin estetic și, în chip mai specific, de ordinul *poiein*-ului aristotelic: acela de a produce o *operă* [s.a.] de ficțiune” (GENETTE, 1994: 129).

Autorii *Noului dicționar enciclopedic al științelor limbajului* au atras atenția asupra faptului că ficțiunea literară nu se rezumă la aceste acte de vorbire *simulate*, ci își înglobează – cum Genette a observat, de altfel – și actele de vorbire *reprezentate*, asumate de către personaje, sau modul dramatic (ficțiunea dramatică se constituie aproape în exclusivitate din astfel de acte) – distincție care fusese presimțită deja de Platon în cunoscuta opoziție dintre *diegesis* și *mimesis* (DUCROT, SCHAEFFER, 1996: 246).

Cât privește statutul logic al discursului factual – povestirea istorică, biografia, autobiografia, memoriile, jurnalul

intim, relatarea de presă, raportul de poliție, *narratio* judiciară, vorbăria de fiecare zi – ea este alcătuită, cum spune Käte Hamburger, din *enunțuri de realitate* sau ilocuții serioase (veridice sau nu). Întâmplarea pe care o „raportează” povestirea ficțională este considerată inventată, în vreme ce întâmplarea povestirii factuale este considerată drept veritabilă. Și într-un caz, și în celălalt ceea ce contează este nu statutul ontologic al evenimentului prezentat, ci *statutul oficial al textului și orizontul său de lectură*. Tocmai de aceea proza nonficțională ilustrează, pentru Genette, cazul *literarității condiționale*, adică al textului „care nu poate fi perceput ca literar decât în chip condiționat, adică în virtutea unei atitudini individuale precum cea a lui Stendhal față de Codul civil” (GENETTE, 1994: 87). În schimb, ficțiunea și poezia reprezintă genuri cu o *literaritate constitutivă* în sensul că ele sunt recunoscute din capul locului ca literare, cea dintâi în virtutea unui criteriu conținutist (orice operă verbală de ficțiune e receptată aproape inevitabil ca fiind literară), cea de-a doua grație unei specificități formale (orice text versificat e identificat ca text cu valoare estetică).

Deși Searle a negat posibilitatea de a diferenția discursul ficțional de cel factual pe baza unor criterii strict textuale, cercetările lui Käte Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957) au pus în evidență existența unor indici care – dacă nu definesc discursul de ficțiune ca atare – reprezintă totuși trăsături lingvistice ale ficționalității. Acești indici pot fi identificați doar în ficțiunea propriu-zisă la persoana a III-a, întrucât povestirea la persoana I e o simulare perfectă a povestirii factuale, ceea ce face imposibilă diferențierea de echivalentul ei „serios”, autobiografia (HAMBURGER, 1986: 69-168):

1. utilizarea verbelor ce descriu procese interioare (*a gândi, a reflecta, a crede, a simți, a spera*) aplicate unor persoane diferite de cea a enunțătorului povestirii, verbe care permit accesul la subiectivitatea celui alt (focalizare internă);
2. utilizarea, cu aceeași funcție, a discursului indirect liber și a monologului interior;
3. utilizarea elementelor anaforice lipsite de antecedente (introducerea unui personaj direct prin intermediul unui pronume personal);
4. utilizarea verbelor de situație (*a se scula, a merge, a fi așezat, a avea o noapte agitată*) în enunțuri ce au drept obiect evenimente îndepărtate în timp sau cu o datare nedeterminată și care, firește, trimit la circumstanțe imposibil de reconstituit;
5. utilizarea masivă a dialogurilor și a descrierilor mai ales atunci când acestea țin de un moment îndepărtat în timp față de cel al enunțării povestirii;
6. utilizarea deicticelor spațiale raportate la terțe persoane și îndeosebi combinarea deicticelor temporale cu preteritul și cu mai mult ca perfectul (*Astăzi era mai răcoare, ieri fusese frig*).

Cum se poate observa, majoritatea criteriilor ating problema focalizării interne a discursului ficțional, naratorul povestirii factuale fiind supus exigenței de a nu relata decât ceea ce știe și de a dezvălui modul în care informația i-a parvenit.

Cu tot acest set de simptome ale ficționalității, indicațiile cele mai pertinente în situarea unui discurs rămân cele de natură paratextuală (*roman, nuvele fantastice, jurnal* etc.) care așază textul într-o relație pragmatică precizată. Nu trebuie uitat, de asemenea, că „adevărul sau ficționalitatea unui discurs sunt

decise de condițiile în care acesta funcționează și de interpretarea, în raport de acestea, pe care receptorul o dă semnelor” – remarcă Doina Comloșan (2003: 135-136) aducând ca exemplu textul *Evangheliilor*, care este interpretat ca text referențial și denotativ de către un creștin, în vreme ce pentru un evreu, un budhist sau un ateu este un text cu referent imaginar, un text ficțional, chiar în condițiile în care unele afirmații despre personaje istorice, locuri, instituții, comportamente sunt atestate documentar. În aceiași termeni se poate vorbi despre „adevărul” mitului pentru mentalitatea mitico-magică și desacralizarea acestuia în lumea modernă care îl percepe ca simplă ficțiune literară.

2.4. Literatura și posibilitățile ei cognitive.

Realism și verosimil

De la Platon și Aristotel literatura moștenește un statut indecis sub raport epistemologic. Cum s-a văzut, pentru Platon, literatura e o formă de denaturare a realității, o cale de cunoaștere a aparenței sensibile. Pentru Aristotel, dimpotrivă, e calea de acces spre esențe. Între figurare și transfigurare, între reprezentarea lumii și viziunea – inevitabil subiectivă – asupra lumii, între *cosmos* și *antropos* se consumă întreaga aventură a „secundarului” – cum denumește literatura Virgil Nemoianu definind-o prin raporturile sale scandalose sau benefice cu „principalul”, cu istoria (cf. NEMOIANU, 1997).

Monica Spiridon consideră că în literatură, „problemei logico-filosofice a adevărului i se substituie, în plan discursiv, o chestiune formală: cea a modalităților de construire a sensului” (1984: 71). Așadar, în judecarea operei, cuplului logic

adevărat – fals trebuie să-i preferăm *criteriul estetic al verosimilului*, care este *un produs al imanenței textului*, nu al raportării sale la o exterioritate, funcționând grație unor mecanisme specifice capabile să creeze „iluzia realului”. „Discursul literar nu trimite la un *referent* concret și verificabil, ci construiește o *referință* și o impune – grație unui contract – ca posibilă [s.a.]” (SPIRIDON, 1984: 71-72). Mecanismul prin care un text devine verosimil este numit de autoare *naturalizare* și presupune o activizare a funcției tranzitiv-reprezentative a discursului. „Realitatea” literaturii nu este o funcție a mimetismului, ci rezidă în *realitatea limbajului* pe care ea îl folosește ca material constructiv, precizează și Gabriela Duda, și dependența efectului de real de modul de utilizare a limbajului îi permite să explice de ce textele care secondează îndeaproape realitatea, proza naturalistă, de pildă, nu își sporesc prin aceasta credibilitatea (DUDA, 1998: 72). În aceeași idee, Monica Spiridon amintește experimentul lui Riffaterre care a demonstrat convingător că, în urma înlocuirii toponimelor dintr-un text de Zola (care evoca luptele de la Sedan) cu nume culese la întâmplare dintr-o carte de telefon districtuală, pentru cititor, efectul global „de real” rămâne nealterat (1984: 74-75). Se poate spune că în literatură nu contează valoarea de adevăr a modelului lumii propuse, contează ca el să fie valid din punct de vedere estetic, de vreme ce – este și concluzia în această problemă a Gabrielei Duda – „indiferent de gen sau de opțiune stilistică literatura tinde să-și creeze propriul ei referent, chiar atunci când pare a se raporta strict la realitatea imediată, deci atunci când iluzia duplicatului este maximă” (DUDA, 1998: 72). Verosimilitatea unei opere este în primul rând un efect de limbaj, un artefact, căci ea se datorează mai degrabă reprezentării verbale a realității decât realității înseși.

De la Aristotel, conceptul de verosimil, înțeles ca omologie cu realitatea, a fost sensibil nuanțat, ajungându-se la configurarea sa pe mai multe coordonate (SPIRIDON, 1984: 72-80):

- *verosimil natural sau referențial*, rezultat din capacitatea literaturii de a calchia sau copia realul; se realizează prin ancorajul ficțiunii în contexte istorice și geografice cunoscute, verificabile, sau în spații sociale particularizate prin instituții, detalii de civilizație, ierarhii profesionale etc. (ex., romanele istorice sadoveniene); a fi verosimil înseamnă, în acest caz, a evoca o lume verificabilă;
- *verosimilul cultural sau topic*: referentul este intraliterar, limbajul nu tinde să reprezinte realul ca atare, ci realul care a fost deja descris; a fi verosimil înseamnă a te conforma unui model cultural, unei paradigme literare, unei ideologii prezente deja în alte texte. Acest tip de verosimil dezvoltă relații de natură intertextuală fie între operă și enciclopedia, corpusul de cunoștințe al epocii descrise (Rabelais și cultura timpului său), fie între operă și operele de referință (*Baltagul* și *Miorița*). Cert este că, în ambele cazuri, un stereotip literesc mediază raporturile noului discurs cu lumea;
- *verosimilul logic* rezultă din motivarea internă, estetică și compozițională, a discursului literar, motivare denumită de Tomașevski *motivare tradițională*, în opoziție cu *motivarea realistă*. El devine un principiu de coerență interioară a operei care face ca orice creație să fie, indiferent de natura ei, plauzibilă. Acest tip de verosimil a fost vizat de Aristotel atunci când a preferat imposibilul credibil, posibilului incredibil („întâmplări imposibile cu înfățișarea de a fi adevărate”). A fi vero-

simil înseamnă, deci, și a construi un discurs care să asculte de logica lui internă.

Conformitate cu realul, conformitate cu „literatura” realului sau pur și simplu conformitate cu o cauzalitate proprie discursului, acestea sunt aptitudinile literaturii de a comunica prin limbaj cu realitatea extralingvistică, de a ipostazia orientarea discursului spre referentul său.

Întrebarea la care mai trebuie să răspundem este cea referitoare la procedeele textuale concrete care pot defini, în practica istorică a creației, un tip particular de discurs, *discursul realist*, ce își disimulează ficționalitatea sau măcar caută să-i contrabalanseze efectele. Cercetarea literară a constatat că nu există un model teoretic exemplar al discursului realist, există cel mult câteva dominante structurale capabile să-i asigure acestuia *lizibilitatea, transparența*, expresie a vocației reprezentative a literaturii (SPIRIDON, 1984: 84-88):

- incipitul abrupt – de regulă printr-un dialog – care dă impresia că textul citit se așază în prelungirea lumii reale, că nu este altceva decât un fragment semnificativ din marele text al lumii;
- contractul de lectură stabilit de autor într-o prefață sau în subsolul paginii (ca în *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu), prin care garantează autenticitatea faptelor relatate și dezvăluie modul în care acestea au ajuns la cunoștința sa;
- tehnici împrumutate textelor acceptate drept autentice: jurnalul, artificiul manuscrisului găsit, formula epistolară, procesul verbal, reportajul, tabla de materii (Caragiale);
- ambiția scriitorului de a realiza, prin acumulări de informații geografice, istorice, sociale sau culturale, inventarul complet al unei lumi;

O TEORIE A LITERATURII

- estomparea sursei enunțării ce urmărește crearea impresiei că textul se povestește singur;
- scriitura anticalofilă, de o simplitate „naturală”, lipsită de podoabe, de artificii stilistice, de manieră.

Aceste stratageme clasice prin care se creează iluzia realului au fost împinse până la paroxism de literatura experimentului, literatura care a probat efectele tranzitivității absolute a limbajului: avangarda, Noul Roman, pop-artă, literatura documentului. Toate sunt expresii ale revoltei împotriva discursului literaturizat, împotriva „perfidiei” limbajului care denaturează realul.

2.5. Verosimil și adevăr. Literatura factuală

Dacă există un set de indici capabili să susțină „realismul” unui text literar, un altul, concurent, care să-i demaște caracterul său ficțional, se pune firesc întrebarea dacă pot fi identificate acele trăsături lingvistice specifice discursului factual literar care să reveleze „adevărul” celor spuse de autorul unui astfel de text și, prin urmare, să determine o lectură „serioasă” a sa.

Literatura factuală funcționează în virtutea unui pact referențial explicit sau implicit pe care autorul îl stabilește cu cititorul său. Grație acestuia, astfel de texte, la fel ca discursul științific, jurnalistic sau istoric, „pretind să aducă o informație asupra unei realități exterioare textului, și, prin urmare, să se supună unei probe de verificare. Scopul lor nu este simpla verosimilitate, ci adevărata asemănare. Nu efectul de real, ci imaginea realului” (LEJEUNE, 2000: 38). Lui Philippe Lejeune îi aparține și cunoscuta teorie a pactului autobiografic, pe baza

căruia autobiografia ar putea fi deosebită de corespondentul ei ficțional – romanul autobiografic – în condițiile în care acest gen factual nu dispune de mărci textuale specifice, ci se servește de procedeele obișnuite ale romanului. Pactul autobiografic, care ar garanta identitatea de nume dintre Autor, Narator și Personaj, poate fi conținut în structura textului ca angajament de responsabilitate al naratorului față de cititor (îi dă acestuia din urmă indicii asupra faptului că acel „eu” din text trimite la numele de pe copertă) sau în mecanismul de editare (paratext): titluri ca *Istoria vieții mele*, subtitluri (*Autobiografie*), prefețe, note explicative etc. (LEJEUNE, 2000: 11-48).

Și Genette întreprinde o analiză a categoriilor narațiunii ficționale în comparație cu cele ale narațiunii factuale fără a depista însă, la acest nivel, diferențe decisive între un gen și celălalt. Dimpotrivă, se constată că „formele narative trec cu ușurință peste frontiera dintre ficțiune și non-ficțiune” (GENETTE, 1994: 159). Statutul povestirii factuale pare să fie decis de identitatea $A = N$, cu mențiunea că această identitate nu este doar onomastică sau biografică (nimic nu-l împiedică pe un autor care se numește la fel ca naratorul și împărtășește cu el aceeași viață să povestească lucruri inventate, cum face Dante în *Divina comedie* sau Borges în *Aleph*), ci privește „adeziunea serioasă a autorului la o povestire a cărei veracitate și-o asumă” (GENETTE, 1994: 151). Dacă identitatea formală Autor – Narator (de fapt, este vorba aici de o suprimare a funcției de narator, instanță care nu-și mai are rostul, de vreme ce nu e distinctă) nu constituie întotdeauna un semnal manifest al factualității, concluzia care se impune este că aceasta „se deduce cel mai adesea din ansamblul caracteristicilor (sau al celorlalte caracteristici) ale povestirii” (GENETTE, 1994: 154) care ar putea

O TEORIE A LITERATURII

gira responsabilitatea autorului față de cele relatate, fapt care – recunoaște Genette – este însă extrem de greu de surprins.

Concluzia acestei dezbateri este negativă: nu există un criteriu imbatabil care să ne poată garanta adevărul a ceea ce un **AUTOR PRETINDE CĂ ESTE ADEVĂRAT** (chiar dacă există suficiente semnale ale identității sale cu Naratorul, chiar dacă el declară „pe proprie răspundere”, prin paratextele operei sale, că a spus adevărul și numai adevărul). „Adevărul” literaturii factuale este o *funcție a lecturii* sau mai precis a contractului de lectură pe care autorul îl stabilește, prin mijloacele arătate, cu cititorul său, *un efect de text* bazat pe o judecată asumată în mod convențional.

2.6. Realism și fantastic

Ficționalitatea unei opere presupune grade diferite de îndepărtare față de realitate. Îndepărtarea minimă de referentul real e proprie textelor factuale de tip jurnal, autobiografie, memorii, memorial de călătorie, texte a căror miză nu este verosimilul, ci adevărul. Cea maximă poate fi măsurată în textele denumite prin termenul general de fantastic ce desemnează situațiile în care universul operei pare să se bazeze pe alte legi decât cele ale realității înconjurătoare. Pentru început, termenii care opun aceste tipuri de texte sunt:

FICTIONAL
VEROSIMIL

FANTASTIC
INSOLIT

FACTUAL
ADEVĂRAT

În teorie, fantasticul a fost configurat mai ales prin opoziție față de ceea ce numim îndeobște realism literar; ar fi,

așadar, reversul medaliei, literatura nerealistă sau literatura „invizibilului”: „Prin prospectarea zonelor de mister și penumbră ale existenței, fantasticul reprezintă fața nocturnă a literaturii” (GHIDIRMIC: 1988: 41). În fapt, fantasticul și realismul sunt tendințe dintotdeauna ale literaturii, coexistente chiar în interiorul aceleiași opere (cum arată primele eposuri ale omenirii), consacrand statutul funciar neomogen al oricărui text literar. Între ele nu există o deosebire de substanță, ci una de intensitate a trăirii, căci literatura fantastică forțează limitele existenței (GHIDIRMIC, 1988: 34-35).

Se poate vorbi despre un realism al literaturii fantastice, cum a făcut-o Marin Beșteliu (*Realismul literaturii fantastice*, 1975), dar și despre un fantastic al lumii cotidiene, efectul de fantastic, corelativ efectului de real, fiind – cum s-a văzut mai sus – consecința unei modalități specifice de utilizare a limbajului. Raiul ȝiganilor din epopeea lui Ion Budai-Deleanu este prezentat printr-o fidelă raportare la lumea cunoscută, obișnuită, este o „cămară cu bunătăți” descrise cu o precizie extraordinară. În contraexemplu, lumea banală a unei cărți de bucate poate căpăta, într-o imaginație avidă de ficțiuni, dimensiuni fantastice: în proza Simonei Popescu, *Cartea de bucate*, mâncărurile se grupează pe criterii „metafizice”: Infernul – lumea preparatelor din carne și, de aceea, o lume a violenței, a cruzimii, a sinistrelor ritualuri vrăjitoarești –, Purgatoriul – aluaturile și sufleurile, o lume a „neutralității” afective – și, în sfârșit, Paradisul, cu clasicul – pentru copii – aspect de cofetărie, lumea dulciurilor și a tuturor operațiilor culinare tandre și delicate. Proza Simonei Popescu ilustrează un exemplu de deturnare, din partea cititorului, a intențiilor cu care a fost scris un text (textul utilitar, cel al unei banale cărți de bucate, devenit carte de literatură), semn că textul își decide statutul numai în actul

funcționării, în rețeaua relației pragmatice pe care o stabilește cu „utilizatorul” său.

Dacă invocăm un adevăr devenit loc comun, acela că opera literară reflectă un obiect într-o manieră subiectivă, ceea ce implică un indice de deformare a cărui mărime e dictată de sensibilitatea artistică, trebuie să recunoaștem că acest indice poate fi depistat și în literatura fantastică, și în cea mai realistă literatură cu putință. Deosebirea constă în faptul că în literatura realistă relația subiect (eu artistic) – obiect (viziune artistică) este armonioasă, echilibrată, în vreme ce în literatura fantastică aceeași relație devine antagonică și tensionată, ridicată la un grad maxim de intensitate, fapt ce determină încălcări de tot felul atât în planul conținutului, cât și în acela al formei. Literatura fantastică apare astfel nu ca un alt gen literar – cum crede Tzvetan Todorov –, ci ca o încercare de a forța limitele obiective ale existenței pentru a ilustra un mod profund subiectiv de situare în lume a artistului, mod ce se manifestă ca o tulburare a relației de reflectare/ogindire pe care literatura o întreține cu realitatea. Fantasticul și realismul situează relația artist – lume pe două paliere de intensitate diferite. Literatura fantastică ar fi „o formă specifică de realism determinat de acuitatea relației de ogindire în care subiectivitatea creatoare este constrânsă să-și evidențieze excesele” (BEȘTELIU, 1975: 85).

Fantasticul presupune o repunere în discuție, în termeni speciali, a însăși ideii de ficțiune. Istoria autentică a fantasticului ca formulă artistică distinctă începe însă abia în momentul în care „gândirea fantastică se prefacă – dintr-un *instrument* ori o categorie *în sine* – într-un factor literar *pentru sine* [s.a.]” (DAN, 1975: 36). Ea este prefăcută de romanul gotic, de groază, al preromantismului englez, reprezentat cu precădere de Horace Walpole și Anne Radcliffe, dar literatura fantasticului conștient de sine începe abia în zorii mișcării romantice ce privilegiază

facultățile de cunoaștere iraționale ale omului, dimensiunile sale spirituale ascunse, intuiția și imaginația ca modalități superioare de creație. Acum sunt redescoperite mitul și basmul, visul, dublul, ideea comunicării dintre lumi, relativitatea timpului și a spațiului, acum este lansat în literatură principalul arsenal de teme fantastice care vor fi consacrate de evoluția ulterioară a genului.

2.6.1. Fantasticul – produs al fanteziei creatoare

În decelarea specificității și a naturii fantasticului, ca și a actului creator ce stă la baza acestui tip de literatură, e operantă disocierea dintre *imaginația creatoare* și *fantezie*.

În istoricul principalelor luări de poziție în această problemă, primul moment teoretic a fost reprezentat de Aristotel, care nu a ajuns însă la o definiție a fantasticului, pentru că el a fixat doar reperele imaginației creatoare (mergând până într-acele locuri, încât a admis că imposibilul prezentat credibil e de preferat posibilului anevoie de crezut), or fantasticul este considerat un produs estetic al fanteziei. Fantezia ca facultate creatoare este o descoperire a romantismului german (Schelling, August Wilhelm Schlegel, Jean Paul Richter) care o consideră superioară imaginației și o atribuie geniului. Pe aceleași urme va merge și estetica italiană care, prin Giambattista Vico, Francesco de Sanctis și mai târziu Benedetto Croce, va vedea în imaginație o facultate inferioară, mecanică și analitică, de tip reproductiv și asociativ, în vreme ce fantezia ar fi o facultate specifică poeziei, creatoare prin excelență, sintetică, intuitivă și spontană.

Pe aceleași coordonate definește imaginația și Jean Starobinski în studiul *Jaloane pentru o istorie a conceptului de imaginație* din volumul *Relația critică*. Pentru el, imaginația

este o facultate de reprezentare inseparabilă de activitatea conștiinței și presupune grade diferite de conectare la realitate. Există un prag minim al imaginației, cea „insinuată în percepția însăși, amestecată în operațiile memoriei” și îndeplinind o funcție de distanțare „grație căreia ne reprezentăm lucrurile distante și ne distanțăm de realitățile prezente” și un prag maxim, când imaginația nu mai conlucrează cu funcția realului, ea devenind „ficțiune, joc sau vis, eroare mai mult sau mai puțin voluntară, fascinație pură” și producând „o alinare a ființei noastre antrenând-o în zona fantasmelor” (STAROBINSKI: 1974: 158-159). De la configurarea imaginației ca o categorie psiho-mentală, criticul definește imaginația creatoare care nu este altceva decât direcționarea acestei facultăți generale a omului spre a dobândi o finalitate estetică. Întreaga literatură este o activitate imaginară, numai că ea este jalonată de un „imaginar minim inseparabil de orice creație literară” și de „o imaginație sporită (cea a ficțiunilor delirante)” (STAROBINSKI, 1974: 175). Această imaginație sporită este aceeași cu *fantezia* proprie operelor ce alcătuiesc așa-numita literatură fantastică.

2.6.2. Teorii ale fantasticului

2.6.2.1. Fantasticul – categorie ontologică

Direcția psihologică și psihanalitică în definirea fantasticului a fost inaugurată de Freud, care în studiul intitulat *Stranietatea* surprinde mecanismele inconștiente implicate de categoria mentală a fantasticului. El reduce genul literaturii fantastice doar la calitatea de expresie a proceselor inconștiente, lăsând la o parte caracterul de produs elaborat al operei, linie pe



care se vor situa și studiile lui Jean Bellemin-Noël. Fantasticul – real sau fictiv (literar) – ar fi expresia unei neliniști existențiale stranii ce apare atunci când „o impresie reactualizează anumite comportamente infantile refulate sau când convingeri primitive depășite par a fi confirmate” (FREUD, 1980: 328).

În eseu *Fantasticul, atitudine mentală*, Ion Biberi încearcă o teorie genetică a fantasticului, pe baze psihanalitice; el consideră că, spre deosebire de imaginarul obișnuit pe care se sprijină viziunile „lirice, realiste, imaginative sau epice ale lumii”, fantasticul dislocă o categorie mentală comună „întronând o intuiție a unei *alte realități* [s.a.], arbitrar, transcotidiene, stranii, negatoare de legi, determinisme și simetrii” (BIBERI, 1982: 216). De aici, eseistul extrage diferența dintre viziunile ne-fantastice și cele fantastice: „viziunile ne-fantastice își află rădăcinile în instalarea omului într-un univers guvernat de legi, în care $A = A$, iar omul își afirmă în orice moment o securitate morală, un acord cu sine, o corespondență între el și lume. Fantasticul suprimă toate aceste legături și neagă această siguranță metafizică; el nu se depărtează numai de lumea concretă, ci o neagă, substituindu-i o altă realitate, incertă, precară. Fantasticul consemnă în același timp, o insecuritate lăuntrică, o inaderență între om și univers, o discrepanță între eu și lume care conduce la perplexitate și spaimă” (BIBERI, 1982: 217-218).

Rădăcina psihologică a trăirii fantastice trebuie căutată în mentalitatea magică, animistă și alogică, sălășluind latent și în ființa omului modern; ea este o răbufnire a spaimelor ancestrale ori de câte ori condiția umană e periclitată sau suportă teroarea necunoscutului. Așadar, fantasticul nu e o achiziție a artei și a literaturii moderne, ci este o *categorie mentală și estetică* permanentă în evoluția spiritului uman, a cărei specificitate e dată de *sentimentul derealizării*. Trăirea fantastică ar fi similară cu o

gamă întreagă de trăiri normale sau patologice: stări de oboseală, depresiune nervoasă, psihastenie, isterie, schizofrenie, stări delirante cronice. Ca atitudine creatoare, fantasticul este un tip de viziune care „*convertește situațiile obiective, banale sau insolite, într-o realitate transcotidiană: viziunea include o presimțire a unei realități totale a lumii și a propriei personalități prin mijlocirea unei transgresări sau chiar negări a categoriilor mentale de spațiu, timp și cauzalitate, dând acestei lumi de al doilea grad o coloratură afectivă situată, în general, pe registrul depresiv, de anxietate și teroare, îmbinată cu un sentiment de relevare al unui alt plan de realitate [s.a.]*” (BIBERI, 1982: 235).

Și totuși, cercetările au arătat că fantasticul nu își adjudecă numai teritoriul anxiosului, al stărilor psihice morbide. El nu poate fi definit doar ca un „joc cu frica”. Dacă s-a avansat ideea că sentimentele generatoare de fantastic sunt atât *teama* de necunoscut a omului, cât și *dorința* dictată de infirmitățile condiției umane, dorința de a lua în stăpânire universul (cf. CAILLOIS, 1975), atunci trebuie acceptat că fantasticul traduce „pe lângă viziunile de coșmar, și aspirațiile grandioase ale spiritului uman spre împlinire, perfecțiune, absolut și ideal, visurile tonifiante și patetice, viziunile întremătoare, care au animat și ele, de-a lungul secolelor, cel puțin în aceeași măsură, umanitatea” (GHIDIRMIC, 1988: 22-23). Trebuie să recunoaștem, așadar, legitimitatea – confirmată de altfel de practica literară, între alții de Mircea Eliade, – unui *fantastic benign* care, în opinia lui Sorin Alexandrescu, ar reprezenta însăși nota distinctivă a fantasticului românesc, „una din puținele literaturi ale lumii în care fantasticul n-a devenit niciodată grotesc, tragic, sumbru, păstrându-și puritatea lirică, de alternativă mai bună și mai frumoasă a Realului” (ALEXANDRESCU, 1969: XLIX-L).

2.6.2.2. Fantasticul – categorie estetică

2.6.2.2.1. Fantasticul din perspectivă fenomenologică. Esența fantasticului

În cunoscutul său studiu *În inima fantasticului*, Roger Caillois caută să definească fantasticul pur, autentic, pe care îl izolează mai întâi față de formele de pseudofantastic. Una dintre acestea ar fi *fantasticul voit*, forțat, care e rezultatul unui pariu cu cititorul (și nu al inspirației), un fantastic mecanicist, inautentic, prezent în operele de artă create anume pentru a surprinde și dezorienta. El este mai mult un exercițiu de virtuozitate, mizând pe o obscuritate obținută intenționat, ca o consecință a unei anumite concepții artistice, și nu produce valori artistice deosebite. Tot pseudofantastic este și *fantasticul instituționalizat*, respectiv fantasticul mitologic din basme, legende și mituri, în care miraculosul e legitim și nu poate surprinde, căci e reclamat de însuși specificul genului. Acesta este, în viziunea teoreticianului, un fantastic impus din afara conștiinței artistice, prefabricat și convențional.

Fantasticul autentic este structural legat de un teritoriu al enigmaticului și al misteriosului, el se impune de la sine – evident, prin mijlocirea artistului, dar în cazurile extreme, parcă împotriva voinței sale – și se recunoaște prin trei calități:

- poartă o semnificație de neliniște și de ruptură;
- ia forma unui scandal inadmisibil pentru experiență sau pentru rațiune;
- păstrează la lectură o condiție echivocă ce constă în imposibilitatea dobândirii unei certitudini.

Definiția lui Caillois condiționează apariția fantasticului de capacitatea textului de a construi sau nu impresia de solidi-

tate a lumii reale – ecranul pe care se poate măsura devierea, ruptura, scandalul, scurtcircuitarea. Fantasticul nu se poate instala decât într-o povestire verosimilă, care instituie o normă, un univers măsurat, având un număr limitat de posibilități, căci el presupune: „o întrerupere a ordinii recunoscute, o năvală a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene, și nu substituirea totală a universului exclusiv miraculos [s.a.]” (CAILLOIS, 1971: 66).

Definit astfel, fantasticul pur este propriu doar povestirii fantastice – va demonstra Caillois într-un eseu ulterior intitulat *De la feerie la science-fiction*. Basmul se petrece într-o lume etanșă, îndepărtată („a fost odată...”), în care magia este lege, lumea feerică întrepătrunde lumea reală fără scandal și conflict, fără a-i distruge coerența, supranaturalul face parte din ordinea lucrurilor, nu sperie, nu neliniștește, căci „într-o lume de miracole extraordinarul își pierde puterea” (CAILLOIS, 1975: 147). Fantasticul e depistabil nu mai devreme de sfârșitul secolului al XVIII-lea și apariția lui se explică prin nevoia unei compensații a excesului de raționalism. El este chiar „imposibilul, survenit pe neașteptate într-o lume din care imposibilul este izgonit prin definiție” (CAILLOIS, 1975: 146), aici miracolul devine agresiune interzisă ce distruge coerența universală.

Caillois realizează în eseuul său și un istoric al literaturii fantastice care a evoluat printr-o permanentă înlocuire a formelor: povestirea fantastică propriu-zisă a înlocuit feeria, dar la rândul ei este amenințată de preferința secolului al XX-lea pentru literatura SF. Cât despre literatura SF, Caillois se ferește să o circumscrie fantasticului datorită caracterului ei incert, amestec de știință și de ficțiune. Povestirea de anticipație ar exprima angoasa unei epoci care se teme de progresele teoriei și

ale tehnicii, căci ele pot oferi perspectiva unei umanități nimate sau dereglate.

Adrian Marino (*Dicționar de idei literare*, 1973) nuanțează teoria lui Caillois pornind de la aprecierea pertinentă că fantasticul nu reprezintă o calitate a unor obiecte, ci e *rezultatul unor raporturi* anumite între obiecte, respectiv raporturi de echilibru urmate de raporturi de ruptură. De pe aceste considerente sunt deduse patru tipuri de situații fantastice:

- ruptura se produce în ordinea realității, în rândul mecanismelor și previziunilor cotidiene ale vieții; în acest caz, ea îmbracă una dintre aceste forme: „invazia sacrului în interiorul ordinii laice, profane; a supranaturalului în mijlocul naturalului; a faptului inadmisibil, absurd, imposibil, monstruos, în plin determinism comod și previzibil” (MARINO, 1973: 664);
- ruptura se produce în ordinea rațiunii alimentând contradicția dintre logic și illogic, ceea ce va duce la ancorarea narațiunii în plan oniric, metoda cea mai frecventă de producere a fantasticului fiind confuzia dintre vis și realitate;
- ruptura se produce în ordinea semnificațiilor, caz în care fantasticul rezultă din dispariția relației dintre obiect și semn; efectul va fi senzația de confuzie, perplexitate, incertitudine, echivoc;
- ruptura se produce în ordinea temporală, fantasticul introducând în literatură „o nouă dimensiune a duratei, un alt ritm al succesiunii momentelor, o cronologie inedită a evenimentelor realizată prin patru metode: *înghețarea, încetinirea, accelerarea și inversarea timpului* [s.a.]” (MARINO, 1973: 673).

2.6.2.2.2. Fantasticul din perspectiva teoriei receptării

Studiul lui Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, își propune să decodeze specificitatea genului fantastic cu mijloacele criticii structuraliste, în funcție de cele trei niveluri la care se configurează opera: aspectul verbal, sintactic și semantic (tematic). Fantasticul este definit ca *act de limbaj*, din perspectiva relației dintre un emițător și un receptor, ambii instanțe intratextuale, abstracte.

Pentru Todorov, fantasticul este un gen „evanescent”, de graniță, limitat la intervalul *ezitării* încercate de cel care „nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural” (TODOROV, 1973: 42). Ezitarea se produce între două tipuri de explicații: una prin cauze naturale, de ordin rațional, și una prin cauze supranaturale, acceptate ca atare. Fantasticul ar fi un gen „punctual”, care poate fi identificat doar pe parcursul acestei ezitări căci, în momentul în care incertitudinea e depășită prin una sau alta dintre cele două explicații, el se răspândește în genurile limitrofe: *straniul*, când se optează pentru o explicație prin cauze naturale, și *miraculosul*, când se preferă explicații de alt ordin decât legile naturii. Mai mult, între fantastic, straniu și miraculos există zone tampon, *fantasticul straniu* și *fantasticul miraculos* (subgenuri care mențin o îndelungată ezitare), încât substanța fantasticului pur este extrem de redusă, rezumându-se, de fapt, la un moment de derută cognitivă:

straniul pur	fantasticul straniu	fantasticul pur	fantasticul miraculos	miraculosul pur
-----------------	------------------------	--------------------	--------------------------	--------------------

Acestei delimitări extrem de riguroase i se adaugă trei condiții de receptare necesare pentru realizarea „efectului fantastic”:

- ezitarea să fie a cititorului implicit (condiție obligatorie);
- atitudinea acestui cititor față de text să respingă orice interpretare poetică sau alegorică (condiție obligatorie);
- ezitarea să fie și a personajului principal, cu care cititorul simte nevoia să se identifice (condiție facultativă).

O atare optică extrem de reduționistă expulzează din sfera fantasticului nu numai textele considerate capodopere ale genului (câteva din povestirile fantastice ale lui E. A. Poe), ci și câteva categorii ale genului: fantasticul mitologic (unde ezitarea nu se produce întotdeauna) și fantasticul alegoric sau filosofic (pe motiv că ar fi rezultatul unei lecturi printr-o grilă anume).

O teorie a receptării mult mai elastică propune Sergiu Pavel Dan în *Proza fantastică românească*; el reține de la Todorov *principiul ambiguității*, pe care îl aplică însă autorului și îl consideră o simplă stratagemă narativă proprie literaturii fantastice, un „ambalaj” sub care aceasta se oferă cititorului, iar nu un element de conținut. După Sergiu Pavel Dan, în realizarea fantasticului rolul decisiv îl deține *ambiguitatea autorului* care se situează „la jumătatea distanței dintre afirmația și negația supraprealului în expresia lor categorică” (DAN, 1975: 42). Fantasticul nu este impus din afară de anumite teme, ci este un produs al actului de creație, un efect deliberat, rezultatul unei intenționalități estetice potrivit căreia irealul este prezentat ca real, neobișnuitul, ca obișnuit. Pentru aceasta, autorul de proză fantastică e obligat să adopte o tactică specifică, „să alterneze secvențele menite să facă posibilă înaintarea progresivă a miraculosului cu «replierile» pe terenul unui verosimil mai mult sau

mai puțin straniu. De fapt, el nu atât ezită, cât se preface a ezita spre a angaja interesul celui mai refractar cititor” (DAN, 1975: 39).

Ruptura în care s-a cantonat atât de mult teoria fantasticului este o ruptură la nivelul semnificațiilor textuale, ea produce o scurtcircuitare a sensurilor pe care autorul mizează și întreține această scurtcircuitare, dezorientându-și personajele și, implicit, transferând starea de ezitare cititorului.

Tot o perspectivă comunicațională în configurarea fantasticului adoptă și Nicolae Manolescu. Criticul recunoaște, raliindu-se părerii lui Todorov, faptul că termenul de fantastic acoperă o realitate extrem de „sociabilă”, pândită mereu de pericolul de a fi adjudecată de alte forme ale imaginației care îi alcătuiesc cortegiul – feericul, miraculosul, straniu, oniricul, ficțiunea științifică și chiar alegoricul și poeticul –, astfel că spațiul destinat literaturii fantastice propriu-zise este unul aflat într-un fragil echilibru. Literatura fantastică se află în situația precară a unei monede așezate pe muchie, care în orice moment riscă să cadă arătându-ne sau ascunzându-ne fie numai capul, fie numai pajura. Capul și pajura sunt pentru N. Manolescu genurile proxime ale fantasticului, respectiv miraculosul din basm și straniu. Și totuși există o diferență specifică a literaturii fantastice și aceasta e dată de o *marcă-minus*, mai exact de *absența unui contract, mai mult sau mai puțin explicit, între autor și cititor*, contract care ar fi putut fi prezent fie sub forma unui avertisment inițial în baza căruia acesta din urmă se obligă să accepte „legitimitatea” miracolului (basm), fie sub aceea a unei explicații finale pentru neregulile fizice și logice constatate (straniu, SF). În basm și în straniu, cele două lumi sunt radical distincte și diferite ca autoritate, în sensul că una își impune regulile în dauna celeilalte: în basm, ordinea miraculoasă o absoarbe pe cea reală, în straniu, realul își impune legile lui. În fantastic însă, realul și nerealul nu mai sunt delimitate, ele se

întrepătrund perfid, încât nu mai știm pe ce lume ne aflăm. Și aceasta se întâmplă pentru că, neghidat de semnalele autorului, cititorul e abandonat în perplexitatea sa, e lăsat să se descurce singur în hățișul textual: „Fantasticul se distinge prin absența acestui tip de conivență între cititor și autor, admitând doar o complicitate superioară, pe care eu o socotesc ludică, în măsura în care ne referim la cititorul instruit și care știe că citește o operă literară și ia deci parte conștient la jocul estetic inventat de scriitor” (MANOLESCU, 1984: 173).

În ciuda atâtor studii teoretice care i s-au consacrat, fantasticul literar rămâne o categorie estetică al cărei domeniu este discutabil și astăzi din cauza statutului ei „de graniță”. La capătul acestui periplu, se impun câteva observații cu caracter de concluzie, ținând de sfera conceptului și de principalele sale repere. Cum s-a putut observa, conceptul de fantastic a fost dezvoltat teoretic în funcție de două accepțiuni:

1. un sens larg, postulând existența unui FANTASTIC HIBRID care acoperă o sferă extinsă de texte și de categorii definite în funcție de tipurile și proporțiile elementelor alcătuitoare: *fantasticul straniului și al terifiantului*, *fantasticul miraculos* (care capătă aspectul fabulosului feeric din basme și legende sau al miraculosului mitico-magic, mai tensionat, mai agresiv), *fantasticul filosofic* (care apare frecvent asociat cu absurdul, comicul sau grotescul), *fantasticul enigmatic* (ce își adjudecă și elemente de fantastic analitic sau fantastic polițist), *fantasticul senzațional* (asociat cu literatura de aventuri), *fantasticul SF* (provenit din amestecul de ficțiune și știință);
2. un sens restrâns, un FANTASTIC pe cât posibil PUR, eliberat de orice ingrediente ce i-ar altera

esența, și care e o descoperire exclusivă a literaturii moderne. Acest fantastic al povestirii sau al nuvelei fantastice propriu-zise este rezultatul unui dispozitiv narativ ce presupune:

- **un anumit tip de univers imaginar**, respectiv o ruptură în coerența lumii reprezentate de text datorită introducerii unui eveniment generat de o cauzalitate ascunsă; se instituie astfel o diferență între baza referențială inițială și evenimentul (sau suita de evenimente) aflat dincolo de limitele posibilului natural; acest fapt produce o tulburare a dimensiunii reprezentationale, ceea ce a determinat situarea literaturii fantastice la antipodul celei realiste;
- **un anumit tip de interacțiune comunicativă**: sciziunea lumii reprezentate atrage după sine o ruptură în planul semnificațiilor, un *scandal comprehensiv* născut din contrarierea datelor construite de text până în momentul respectiv, dar și a competenței enciclopedice a cititorului real; imposibilitatea interpretării faptului aberrant este o consecință a tăcerii textului care refuză să trimită semnale în acest sens; fantasticul devine astfel un *joc cu misterul*, întreținut de ambiguitatea autorului care pretinde o grilă realistă (nu alegorică, nu poetică, nu miraculoasă etc.!) în lectura unor fapte nereale cărora el nu le oferă nicio explicație; se poate vorbi despre existența unui *mecanism oximoronic* de producere a sensului, căci fantasticul „suspendă legile realului, fără a renunța la realitate și introduce legile nerealului, fără a le

legitima ca atare” (MANOLESCU, 1984: 172). Specificul comunicării fantastice stă în aceea că ea se ancorează într-un „context, o situație istorică în cadrul căreia domină o concepție raționalistă asupra lumii” și păstrează permanent „o pregnantă forță interpelativă, interogativă, având ca premisă theticitatea universului reprezentat” (VULTUR, 1987: 97);

- **un anumit efect produs în procesul de receptare:** textul fantastic produce o stare de criză, un efect de deconcertare și perplexitate, o tensiune generată de „experiența limitelor”, ce evoluează, de regulă, în gama trăirilor negative, morbide, dar și în cea a reprezentărilor optimiste.

Conceptul de fantastic se dovedește a fi de o mare productivitate artistică, dosarul său fiind redeschis în mai toate momentele creatoare cu caracter revoluționar. El a ilustrat de-a lungul timpului o ideologie a *deschiderii*, o conștiință artistică decisă să nu-și mai ignore fața ascunsă.



Natura operei literare și modul ei de existență

3.1. Teorii exclusiviste asupra modului de existență a operei literare

De-a lungul timpului, opera literară a fost identificată cu diferite elemente care îi configurează natura specifică, fără a putea fi însă privilegiate până într-acolo încât să i se suprapună în totalitate. Astfel, opera literară a fost redusă la cartea sau pagina care o conține, la sunetele care o alcătuiesc, la experiența autorului, la receptarea cititorului sau la interpretarea criticului.

Opera literară are în contextul celorlalte arte un statut specific, ea nu este nici strict materială, nici strict ideală, se concretizează printr-o desfășurare verbală, dar trăiește doar prin realizări mentale și emotive; pare o construcție intrinsecă, suficientă sieși, dar nu se poate manifesta decât prin relații extrinseci, singurele care-i dau ființă. Tocmai de aceea, o carte necitită sau nepublicată nu este încă o operă literară, după cum o grupare de versuri nu devine poezie decât prin lectura/recitarea sa care o transformă într-un fapt psihic. Exemplul cel mai relevant în acest sens este cel al „literaturii de sertar”, ce nu pătrunde în literatură decât în momentul în care își schimbă destinația și valoarea ei practică, în momentul în care e desco-

perită și făcută publică. Prin publicare, un eveniment al vieții private e transformat în fapt literar și consemnarea sa în paginile unei cărți determină o atare lectură. Într-o carte despre literaritatea scrisorii, *Mari corespondențe*, Livius Ciocârlie observa că dimensiunea literară a unui text e determinată de raportarea, chiar și inconștientă, a autorului față de un posibil cititor, ceea ce presupune în subtext o strategie a adresării; de cealaltă parte, cititorul trebuie să proiecteze asupra textului poziția sa indiferentă față de factologie, dublată de un interes estetic. Între aceste câmpuri de forță ale relației literare, „poziția determinantă este cea ocupată de cititor”, în consecință, „oricare ar fi natura unei scrieri, ea nu aparține decât virtual literaturii câtă vreme cel ce o citește n-o receptează ca atare și, invers, orice scriere, indiferent de intenționalitatea ei inițială, devine literară dacă-i permite cititorului să proiecteze un univers imaginar” (CIOCÂRLIE, 1981: 8). O scrisoare privată nu devine cu adevărat scrisoare literară decât dacă nimerește în alte mâini decât cele căutate (CIOCÂRLIE, 1981: 16).

Opera literară există ca obiect în sine, dar rămâne o virtualitate din punct de vedere literar câtă vreme cititorul nu-i acordă calitatea de a ființa *in actu*. În afara comunicării literare orice text este literă moartă.

3.1.1. Opera literară ca artefact

Este una dintre cele mai vechi concepții asupra operei literare, concepție care o echivalează cu un obiect concret material, în speță un obiect estetic, un artefact. În aceste condiții, o operă literară ar funcționa asemenea unui tablou sau asemenea unei sculpturi. O atare poziție obiectuală greșește prin aceea că identifică opera cu suportul ei material; tăblițe de argilă, foaie

de papirus, pagina scrisă/tipărită, or opera literară este mai puțin și mai mult decât fiecare dintre acestea. Desigur că modul în care un text se așază în pagină contribuie la realizarea sensului, că există ediții ale operei unuia și aceluiași scriitor care sunt mai reușite sau mai puțin reușite tocmai sub acest aspect. Într-un studiu intitulat «*Punerea în pagină*» a textului poetic, G. I. Tohăneanu atrage atenția asupra valorii compensatorii pe care o deține, în textul poetic tipărit, spațiul alb, spațiul de manifestare a tăcerii în poezie, care izolează versuri, distihuri, strofe sugerând pauze în lectură, „un fel de cutie de rezonanță, în care cuvântul poetic își prelungește și își multiplică ecourile” (TOHĂNEANU, 1976: 77). Procedeele grafice ar corecta „infirmitățile” limbii scrise pregătind o receptare complexă și fidelă a poeziei. Rolul tectonicii în scrierea poeziei e relevat mai cu seamă prin exemplul *Poemelor într-un vers* ale lui Ion Pillat, care în ediția din 1936 sunt dispuse fiecare pe o pagină separată, încadrând textul într-o imensă margine albă ce îi permite versului – atât de concentrat – să își poată difuza și semnificațiile nespuse. Exploatarea artificiilor grafice împrumutate artelor vizuale nu este străină nici prozei: în romanul lui Cezar Petrescu, *Carlton* – roman al cutremurului din 1940 – pe ultima pagină cuvântul *măine* e repetat de nenumărate ori, în rânduri din ce în ce mai strâmbe. De asemenea, în *Micul prinț* de Antoine de Saint-Exupéry textul lingvistic e dublat de cel iconic, opera fiind de neimaginat în absența ilustrațiilor autorului care au un rol bine definit, țin locul descrierilor din textul narativ.

Există apoi experiențe radicale care au relevat *natura literală* a operei, ceea ce a însemnat o recuperare a sensului original al literaturii: poezia letristă promovată de Isidore Isou, caligramele lui Apollinaire, ideogramele din poezia chineză. Există ediții de lux ale anumitor opere, bijuterii editoriale a

căror calitate e deopotrivă rezultatul dimensiunii estetice a textului și a suportului său: calitatea hârtiei, aspectul copertelor, ilustrațiile de autor (edițiile bibliofile ale *Luceafărului* eminescian prilejuite de împlinirea unui centenar de la apariție: o ediție micro, apărută la Timișoara, sub îngrijirea lui Ion Iliescu și cu ilustrațiile lui Vasile Pinteș sau una în format mare, la Editura Junimea, în viziunea grafică a pictorului Eugen Ștefan Boușcă), caz în care o carte e valoroasă ca volum tipărit, ca obiect de artă.

Cu toate acestea, dimensiunii materiale a literaturii nu i se poate recunoaște decât un statut de adjuvant în procesul de configurare a operei. Confundarea volumului tipărit cu opera în întregime ar însemna o gravă trunchiere a substanței sale specifice și ar duce la concluzia aberantă că fiecare ediție a unei opere ar fi o altă operă. Nu trebuie uitat apoi că literatura poate avea ființă și în afara versiunii ei tipărite, că există o enormă literatură orală destinată rostirii, pentru care forma scrisă n-a însemnat altceva decât un mijloc de conservare.

3.1.2. Opera literară ca lectură cu voce tare

O atare perspectivă identifică opera cu o prestație orală, cu succesiunea de sunete pronunțate de cel care recită sau citește textul. Este tot o concepție limitată, căci neglijează faptul că orice lectură a unui text este doar o redare a lui, și nu textul însuși, că fiecare lectură a unui poem e mai mult decât un poem, conținând elemente străine ce țin de comunicarea nonverbală și de cea paraverbală și fiind colorată de individualitatea interpretului; în plus, o mare parte a literaturii se pretează doar lecturii tăcute (literatura epică de amploare), prin urmare, singură poezia poate fi considerată text destinat rostirii. Există apoi și

lecturi inadecvate, care pot mutila sensul operei (lectura ironică a unui text grav sau invers).

O asemenea identificare poate duce la două concluzii de neacceptat: prima – valabilă doar pentru textul oral – este că atunci când nu e performată opera nu există; a doua, total inoperantă, e aceea că orice performare constituie o operă distinctă de celelalte, la rândul lor rezultate ale altor rostiri individualizate.

Aportul dimensiunii sonore a textului la construirea sensului nu poate fi neglijat în poezie. Metrul, rimele, figurile de sunet, în general, pun în valoare semnificatul altfel decât în limbajul obișnuit, muzica a devenit etalonul în funcție de care se situa poezia în simbolism și tot muzicalitatea este criteriul ce determină structura în numeroase texte scrise în registru ludic, dar o imensă cantitate de literatură este indiferentă la acest aspect.

3.1.3. Opera literară ca produs al reacțiilor și trăirilor cititorului

Teoriile formulate din perspectiva esteticii și psihologiei receptării neagă existența obiectivă a operei de artă considerând că ea nu este nimic în afara proceselor mentale și a stărilor de spirit pe care lectura le declanșează în cititor. I. A. Richards preia această teorie „psihologică” și definește opera literară ca „o clasă de trăiri ale cititorului asemănătoare până la un punct cu trăirile autorului” (RICHARDS, 1974: 123), deci ca o sumă de reacții stârnite de parcurgerea textului.

Chiar dacă lectura operei ar fi cea a unui cititor ideal, și nu una denaturată sau superficială, aceasta n-ar reprezenta un motiv suficient pentru a o identifica cu opera în totalitatea ei,

căci în procesul receptării intervin trăiri de moment care personalizează acest act până într-acolo, încât nu pot fi depistate două lecturi identice ale aceleiași opere. Perspectiva sociologică a Școlii de la Konstanz propune o poziție mai obiectivă. Wolfgang Iser consideră că cititorul este acela care, prin actul său de lectură, acordă operei realitate și sens, opera fiind identificată cu locul geometric al intențiilor textului și al imaginației celui care îl citește.

3.1.4. Opera literară ca reflectare a experienței autorului

Această poziție teoretică situează existența operei în psihologia și experiența creatorului ei. Prin „experiența autorului” s-au înțeles două lucruri diferite: experiența conștientă din chiar intervalul creării operei (sau intenționalitatea artistică) și experiența totală, conștientă și inconștientă, proprie întregii perioade de creație din viața unui autor. Dar, chiar dacă am poseda, pentru toate operele, documente care să dezvăluie intenția cu care au fost ele create, aceste declarații nu pot fi considerate decisive, întrucât opera le poate actualiza sau nu, le poate eluda ori le poate chiar depăși. Alternativa reducerii operei la experiența totală a autorului este la fel de nesatisfăcătoare, pentru că această experiență este total inaccesibilă și pur ipotetică.

3.1.5. Opera literară ca sumă a experienței sociale și colective

Este o opinie ce oferă două alternative: considerarea operei drept sumă a tuturor interpretărilor sale trecute și posibile – caz în care esența operei s-ar deduce și dintr-o sumedenie de interpretări nepotrivite, greșite, denaturate – sau identificarea

operei cu interpretarea comună tuturor interpretărilor existente. Acest din urmă răspuns ar reduce opera la experiența cea mai banală, cea mai accesibilă, restituindu-i doar aspectele de suprafață.

La întrebarea despre existența operei literare nu se poate găsi un răspuns bazat pe psihologia individuală sau socială. Opera literară, conchid autorii *Teoriei literaturii*, Wellek și Warren, „nu este o experiență individuală sau o sumă de experiențe, ci numai cauza virtuală a unor experiențe. Încercarea de a defini poemul [n.m. opera literară] în funcție de stările de spirit eșuează pentru că nu poate explica faptul că adevăratul poem are un caracter normativ, faptul simplu că un poem poate fi interpretat corect sau incorect. [...] Astfel adevăratul poem trebuie conceput ca un sistem de norme reflectat numai parțial în interpretările numeroșilor lor cititori” (WELLEK, WARREN, 1967: 201).

Opera literară – precizează teoreticienii amintiți – e un obiect de cunoaștere cu *un statut ontologic special*, ea nu este niciun fapt empiric (nu poate fi identificată în starea de spirit a unui individ sau a unui grup), după cum nu este niciun obiect ideal imuabil, tocmai pentru că percepția ei depinde de condițiile receptării (dată istorică, personalitatea fiecărui receptor). Ea este o relaționare de elemente fixe și de variabile: își menține o identitate structurală fundamentală – grație naturii sale concret fizice –, dar are în același timp și o dimensiune istorică dată de seria concretizărilor ei de-a lungul timpului. În concluzie, ea este un *sistem de reguli, de norme implicite care există în conștiința colectivă și se schimbă odată cu aceasta, norme ce devin accesibile numai prin experiențe umane individuale bazate pe structura sonoră a propozițiilor* (WELLEK, WARREN, 1967: 206-208).

3.2. Teorii ale dublului statut al operei literare

3.2.1. Opera literară ca macrosemn. Conținut și formă în opera literară

O întreagă tradiție estetică a susținut dualitatea conținut – formă a operei literare privilegiind unul sau altul dintre termenii acestei unități, separabili doar din rațiuni analitice și metodologice. Prin conținut s-a înțeles îndeobște ansamblul referenților la care trimite opera literară, universul reprezentat de fapte, trăiri, emoții, idei, univers care poate fi analizat prin conceptele de *temă*, *motiv*, *leitmotiv*, *topos*, *mesaj*, *fabulă*. Forma a fost identificată cu modul de exteriorizare și de organizare a conținutului, mai exact fie cu limbajul artistic, fie cu structura operei literare, fie cu amândouă deopotrivă.

La vechii greci, forma era înțeleasă ca un rezultat al raporturilor dintre elementele operei și se identifica cu ideea de frumos care rezidă în armonie, simetrie, proporție, ritm. De la aceste exigențe se vor revendica poeticile normative ale Evului Mediu, ale Renașterii și ale clasicismului care vor considera forma drept un aspect intrinsec al operei literare, o consecință a calităților interne ale textului, poziție ce apropie noțiunea de formă de aceea de structură, așa cum va fi înțeleasă aceasta din urmă de către teoreticienii secolului al XX-lea, în speță de către structuraliști. De fapt, noțiunea de formă implică – așa cum arată Tatarkiewicz – două dimensiuni: o *formă-sistem*, inerentă operei și o *formă-aspect*, ținând de exterioritatea sa (TATARKIEWICZ, 1981: 312-347).

Pe de altă parte, tot din Antichitate, pe linia tradiției retorice, forma e echivalată cu aspectul sonor al discursului, obligatoriu ornat, simplu veștmânt exterior al ideii, așadar cu

dimensiunea sa stilistică. Pentru Cicero și Quintilian, literatura este o artă a urechii, a formei verbale. Pe această linie a stilului calofil va evolua conceptul de formă în viziunea manieriştilor și a barochiştilor, dar și a academiştilor Renaşterii și a clasiciştilor secolului al XVII-lea obsedați de puritatea și curăţenia formelor. „Degradarea acestei atitudini – observă Adrian Marino – generează stilul voit «frumos», schematizat, convenţional, afectat, de o distincție simulată și artificială”, stil ce ilustrează, de altfel, o opinie exprimată de Wölfflin, aceea că dizolvarea sistemului formal în formă goală este legea oricărui stil (MARINO, 1973: 689). Aceeași concepție duce la afirmarea literaturii fără conținut, a dizolvării subiectului într-o structură independentă, valoroasă prin ea însăși. Flaubert dorea utopic să scrie o carte fără materie, despre nimic, o carte care să se susțină prin forța internă a stilului. O atare atitudine a stat și la temelia „purismului artistic” ai cărui adepți au fost, printre alții, Stéphane Mallarmé și Paul Valéry.

Conceptul de *formă-structură*, complementar celui de *formă-dicțiune*, va atinge punctul său de maximă importanță odată cu *formalismul rus*, pentru care forma devine o noțiune extrem de cuprinzătoare ajungând să se suprapună chiar operei literare. În forme și procedee stă, spun formalistii, întreaga esență a literarității, iar așa-numitul conținut nu este altceva decât unul dintre aspectele formei. Viktor Şklovski, într-un studiu celebru, *Arta ca procedeu* (ŞKLOVSKI, 1983: 382-396), considera că procedeul literar – simplu cuvânt poetic, figură de stil, construcție sintactică specială – este elementul care dă seamă de literaritatea unei opere. Existența procedeelelor este oarecum independentă de scrierea care le încorporează, ceea ce explică migrația lor dintr-o operă într-alta; în consecință, individualitatea unei opere depinde nu atât de natura procedeelelor,

O TEORIE A LITERATURII

cât de modul lor de combinare, care se conformează unor canoane specifice genului, perioadei, manierei individuale a scriitorului. Formalismul consideră literatura ca fenomen particular, având propriile lui legi, autonom față de celelalte forme de manifestare a creativității verbale.

Concepția potrivit căreia literatura ar fi doar realizare formală și structură va avea o posteritate prolifică. După 1930, ideile formalismului rus, contaminate de achiziții ale fenomenologiei husserliene, vor constitui cadrul teoretic în care se vor înscrie membrii Cercului lingvistic de la Praga (J. Mukarovsky) sau, în Polonia, esteticianul Roman Ingarden. Se deschide astfel drum proiectării unui nou model de existență a operei literare, cel structuralist, care va cunoaște un prestigiu deosebit în Franța anilor '60 prin lucrările lui Roland Barthes, Julia Kristeva, Claude Bremond, Gérard Genette, Tzvetan Todorov. De aceeași orientare este și curentul New Criticism, manifestat cu precădere între cele două războaie în America și Anglia (I. A. Richards, W. Empson, P. Lubbock, J. C. Ransom, R. Wellek și A. Warren).

Dincolo de specializările pe care le-a ocazionat, structuralismul a propus o abordare de tip descriptiv a operei literare, o perspectivă constatativă, neutră, interesată să formalizeze opera literară, să realizeze modelul ei abstract și să-i pună în valoare regulile de funcționare. O atare abordare presupune abandonarea dimensiunii istorice a fenomenului literar – marea acuză adusă structuralismului – opera literară fiind decontextualizată, considerată drept un univers de sine stătător.

În planul creației literare, primatul formei a dat naștere unei literaturi estetizante, atente la expresivitatea verbală a operei, și emancipate de sub exigența raportării la realitate. Artă este concepută ca o manifestare liberă a imaginației sau ca

reflecție rece a intelectualului lucid, este *arta pentru artă* a parnasienilor sau *poezia pură* profesată de Poe, Baudelaire, Mallarmé și, mai ales, de Valéry. De asemenea, o bună parte a literaturii de avangardă, a literaturii experimentului și chiar a Noului Roman preia mentalitatea formalistă susținând indiferența față de referențialitatea literaturii, dacă nu chiar negarea vehementă a capacității acesteia de a transmite ceva în afara formei autosuficiente.

Reversul formalismului, *estetica de tip conținutist* condiționează valoarea operei de valențele ei teziste, instructive, educative, edificatoare, exemplificatoare, propagandistice. Literatura conținutistă este întotdeauna o literatură angajată, o literatură cu rol social, o literatură văzută ca instrument de acțiune. Teza autonomiei esteticului, susținută la noi de Eugen Lovinescu, intenționa să emancipeze literatura de sub tutela altor valori decât cele care îi sunt specifice, făcând o netă distincție între etic, etnic și estetic. Cercul de la „Sburătorul” reia sub o formă adaptată vremurilor poziția maioreșciană de respingere a tendințelor politico-morale în artă. Curente conținutiste ca poporismul și sămănătorismul au fost expresia unei viziuni sociologizante asupra literaturii, pentru ca formula realismului socialist, profesat în perioada proletcultistă, să debilitaze total valoarea estetică prin subordonarea literaturii unor comanda-mente de ordin politico-ideologic. Bineînțeles, excesele de acest tip au avut drept consecință vulgarizarea fenomenului literar.

Între teoriile dualiste care fragmentează unitatea operei literare, teoria monistă a artei ca legătură funcțională între fond și formă postulează necesitatea ca unui anumit conținut să-i corespundă o anumită formă și invers; această legătură reproduce intercondiționarea existentă în limbă între planul semnificativului și cel al semnificatului și îndreptățește considerarea

operei literare ca MACROSEMN. Este singura poziție viabilă din punct de vedere estetic, nepândită de pericolul căderii în extremele capabile să denatureze specificitatea literarului într-o direcție sau alta, căci – observă Adrian Marino – „după cum «estetica» formei goale este totdeauna estetica nontalentului steril, sofisticat, snob și lipsit de vitalitate, estetica «fondului», a «conținutului» definit exclusiv prin valori heterogene, nonestetice, este întotdeauna estetica nonartistului și a nonsensibilului la artă. Redusă la simplul ei conținut, opera devine *altceva* [s.a.], un obiect alienat. Ea își pierde identitatea și rațiunea de a fi, dispare ca realitate estetică” (MARINO, 1973: 693-694).

Desigur că în relația biunivocă conținut – formă, forma se manifestă în primul rând ca proprietate structurantă, interioară operei, consubstanțială cu conținutul căruia îi corespunde în mod expres. Solidaritatea conținut – formă este mai pregnantă în poezie și deci mai pândită de riscuri în cazul unei traduceri, dar realizarea deplină a acestui deziderat este – spune Schiller – marca genialității: „expresia țâșnește din idee însăși ca o necesitate internă, alcătuind o unitate atât de perfectă, încât sub învelișul expresiei care pare a-i da trup, spiritul apare cu claritatea nudului. Această forță de expresie în care semnul dispare cu totul în lucrul semnificat și în care limba lasă ideea exprimată fără cea mai mică umbră de veștmânt, aparține geniului; este ceea ce se cheamă originalitate și inspirație” (SCHILLER, 1981: 365).

Tradiția solidarității conținut – formă va fi perpetuată cu puternica susținere a filosofiei idealismului concret reprezentat de Hegel și Vischer, pentru care opera este un cuprins ideal manifestat prin sensibil. Un reprezentant al acestei poziții a fost în estetica românească Tudor Vianu pentru care operele realizate pe deplin sunt cele în care forma și conținutul fuzio-



nează în intuiția lor concretă, implicând o reprezentare determinată a relațiilor existente între semn și semnificație (VIANU, 1968: 84). Forma unei opere și conținutul ei ideal își află mediarea în *motivul* operei, definit drept „conexitatea elementelor aparente într-o totalitate semnificativă” (VIANU, 1968: 86). Motivul este modalitatea prin care viziunea artistului găsește calea manifestării în datele formale ale operei.

Că disocierea conținut – formă este arbitrară o dovedește și mecanismul efectiv al actului de creație, în cadrul căruia conținutul și forma se suprapun și se precizează simultan, reflectând de fapt intercondiționarea dintre gândire și limbaj: „conținutul apare și se constituie direct în formă, care se confundă cu însăși concepția și realizarea operei” (MARINO, 1973: 694) – realitate pe care a intuit-o și a exprimat-o foarte precis și Hasdeu: „Fondul și forma sunt o spontaneitate indivizibilă a oricărei concepțiuni poetice” (*apud* MARINO, 1973: 694). Ruperea unității dialectice complexe a operei literare, considerarea ei ca natură mecanicistă, și nu organică, reprezintă eroarea fundamentală a formalismului. De altfel, numeroși scriitori cu reputație de formalisti – parnasieni ca Théophile Gautier sau Leconte de Lisle, Flaubert, romancierul obsedat de stilul impersonal, Valéry, teoreticianul poeziei pure, – au ajuns să recunoască, în practica literară concretă, coeziunea fond – formă în unitatea indivizibilă a operei. Forma, chiar dacă rămâne obiectivul predominant sau tentația primă (Mallarmé recunoștea că adesea e înclinat să cedeze „inițiativei cuvintelor”), își generează automat și conținutul corespunzător. Declarațiile lor reiau în mod surprinzător preceptul horatian, formulat în *Arta poetică*, al adecvării ce se stabilește în mod natural între idei și cuvinte („Odată ajuns în stăpânirea ideilor, cuvintele te vor urma de la sine”):

„Ignorăm mereu [...] că ideile, atât etimologic, cât și după bunul-simț, nu pot fi decât forme și că formele sunt unica manifestare a ideii” (Leconte de Lisle).

„Îmi spuneți mereu că dau prea mare atenție formei. Dar forma și ideea sunt asemenea trupului și sufletului; pentru mine este unul și același lucru și nu știu ce este unul fără altul. Cu cât ideea este mai frumoasă, cu atât fraza este mai sonoră” (G. Flaubert).

„Artistul trece aproape indiferent de la formă la conținut și de la conținut la formă” (P. Valéry).

Concluzia care se impune este că în domeniul estetic nu există forme fără fond, autonomia formei fiind o falsă problemă întreținută de orientările formaliste. Forme fără fond – delir verbal, beție de cuvinte care nu mai transmite nimic, frenezie formală împinsă până la limită – există doar în domeniul extra- sau pseudoestetic (MARINO, 1973: 701).

3.2.2. Conținut și configurație în opera literară

Schemei tradiționale binare de tipul conținut/formă, Oskar Walzel (1976: 18-109) îi substituie un model ierarhizat al operei literare bazat pe: MATERIE (Stoff), CONȚINUT (Gehalt) – CONFIGURAȚIE (Gestalt) și FORMĂ (Form).

Materia (materialul tematic) este preexistentă operei, ea cuprinde toate elementele pe care tradiția literară, viața socială și cea individuală a artistului, le convoacă pentru a participa la actul creației. Toată această masă de informații se supune creatorului, care, prin selectare și organizare, o va modela într-un conținut. Contribuția poetului pare decisivă în cazul în care materialul se relevă ca rezultat al invenției libere (în special în poezie), dar nu trebuie supraestimate posibilitățile fanteziei,

atrage atenția teoreticianul german. În orice caz, aportul artistului va fi cuantificat atât în schimbările la care supune un material tematic preluat, cât și în acea parte a materialului lăsată nemodificată. Iar materialul tematic se compune din:

- elementele literare și culturale existente în mod concret, care constituie deja un bun comun al umanității; unele dintre acestea apar sub forma unor structuri constituite, a unor prefabricate – topoi, motive, invariante tematice – pe care opera literară le preia ca atare;
- materialul emoțional folosit de subiectul liric sau cel evenimential (invenția) ce alcătuiește *fabula* operei narrative (în urma procesului de configurare această fabulă va fi transformată în *subiect* – ordinea în care evenimentele sunt comunicate);
- materialul ideologic – idei, credințe, atitudini mentale – ce definește o comunitate;
- materialul lingvistic: codul lingvistic în care e scrisă opera, dar și codurile retorico-stilistice ce mediază modelarea limbii naturale.

Dacă materialul este comun, exterior, preexistă operei literare și chiar continuă să existe alături de aceasta, *conținutul* este o elaborare a acestei mase informe și se constituie odată cu opera literară, în chiar procesul creației. Față de accepțiunea clasică, Oscar Walzel conferă conținutului o sferă extrem de largă, echivalându-l cu totalitatea semnificațiilor pe care opera le degajă – „tot ceea ce cuprinde sau determină ea ca voință, cunoaștere, simțire” (WALZEL, 1976: 83) – sau, cum spune pe urmele lui Theodor Lipps, cu „ceea ce s-a modelat și s-a plăsmuit în ea, sau ceea ce a fost cuprins într-o anumită formă, și numai în măsura în care e astfel modelat și plăsmuit” (WALZEL, 1976: 19). Între conținut și formă se așază conceptul

de *configurație*, constând într-o structurare anumită a conținutului. Configurația este, așadar, o *formă internă* a operei – concept preluat din filosofia lui Plotin – care nu poate fi modificată fără a produce deplasări în planul semnificației. În asemenea condiții, *forme*i îi revine doar aspectul strict exterior al operei, modul în care ea se prezintă celui care o receptează: „ceea ce se adresează urechii sau ochiului sau ce evocă reprezentări auditive ori vizuale” (WALZEL, 1976: 84).

Materie, conținut, configurație sunt toate concepte graduale ale generalității operei, conținutul fiind o precizare a materialului tematic, iar configurația o expresie particulară a conținutului.

Privită istoric, relația dintre termenii *poiesisului* operei literare pune în valoare două tipuri de atitudine artistică: esteticile exclusiviste, care rup forma de materialul tematic interesându-se doar de unul sau de altul dintre aceste niveluri ale operei, și o estetică de mijloc, ce acceptă determinarea internă a forme, capacitatea sa de organizare a conținutului.

3.2.3. Opera literară ca structură.

Modelul bidimensional al lui Roman Ingarden

O teorie structuralistă a operei literare a fost elaborată de esteticianul polonez Roman Ingarden, care aplică metodele fenomenologiei husserliene la opera literară pentru a construi modelul de maximă generalitate al acesteia (INGARDEN, 1978: 33-108). Analiza unui sonet al lui Mickiewicz, *Ștepele de la Akerman*, îl conduce spre decelarea structurii stratificate a operei literare, fiecare strat având la rândul său o succesiune de elemente subordonate. Prima observație a lui Ingarden este că

sonetul în cauză are un caracter bidimensional, trăsătură comună de altfel tuturor operelor, iar cele două dimensiuni sunt date de:

- caracterul succesiv, care rezidă în așezarea elementelor unul după altul (în receptarea unei opere se înaintează cuvânt după cuvânt, vers după vers, până la fraza finală); elementele de succesivitate sunt așadar: cuvântul, versul, strofa și – unitatea de rang mai înalt – discursul, modelat în forma specifică a sonetului;
- caracterul simultan, dat de prezența în același timp a tuturor elementelor componente ale operei într-o anumită unitate a acesteia.

În dimensiunea sa simultană, opera se caracterizează prin suprapunerea acestor componente – numite de Ingarden *straturi* – care sunt cel puțin patru la număr:

- a) *stratul fonetico-lexical*, alcătuit din sunete și cuvinte, este componenta formală și materială a textului. Acest strat se schimbă cu totul la traducerea operei dintr-o limbă în alta și, odată cu el, se schimbă și ceilalți factori subsecvenți;
- b) *stratul semnificației cuvintelor* sau stratul sensului unor unități lexicale de ordin superior, îndeosebi al frazei. El se însumează din semnificația cuvintelor care se leagă în propoziții, care se leagă în fraze, care se leagă într-un discurs;
- c) *stratul obiectelor reprezentate*, adică acel „ceva” despre care se vorbește în operă, stratul ce restituie lumea operei sau lumea reprezentată; este alcătuit din obiecte, oameni, acțiuni, relații, procese, stări care se corelează într-un tot;
- d) *stratul imaginilor* prin care ni se înfățișează concret obiectele reprezentate. Imaginile sunt nu numai de

O TEORIE A LITERATURII

natură perceptivă (vizuale, auditive, tactile), ci și produse ale plămuirii (care apar când ne imaginăm anumite obiecte).

Unele creații literare pot să conțină și un al cincilea strat, cel al calităților metafizice – sublimul, comicul, tragicul, sacrul – care permite decelarea sensului filosofic al operei și este caracteristic marilor capodopere.

O privire asupra acestui model evidențiază două caracteristici ale sale:

- primele două straturi sunt straturi lingvistice care nu diferențiază prin nimic poezia de un mesaj lingvistic obișnuit. În schimb, ultimele două straturi sunt cele care configurează specificitatea literaturii, referențialitatea și mijloacele sale aparte – lumea obiectelor reprezentate în operă și cea a imaginilor pe care aceste obiecte le stârnesc în mintea cititorului;
- primele trei straturi sunt straturi continue, căci cuvintele și sunetele se conexează într-un tot unitar la fel cum și semnificațiile, și obiectele reprezentate își urmează unele altora. Nivelul imaginilor însă este discontinuu, ele apar intermitent, străluminează o clipă și se sting odată cu trecerea cititorului la faza următoare a operei. Prezența lor în operă are doar caracter de „stare de alertă”, de potențialitate care va fi actualizată sau nu de către cititor (el poate construi imagini pornind de la datele furnizate de text sau poate lăsa neîmplinite sugestiile acestuia).

Multitudinea de straturi și succesiunea de faze ale operei dovedesc *caracterul său organic*, căci ele se corelează unele cu altele atât pe orizontală, cât și pe verticală; la limită, modelul lui Ingarden relevă existența unui *dublu strat lingvistic* și a unui

dublu strat al lumii reprezentate, care funcționează în interdependență și se desfășoară pe rând în fața ochilor cititorului.

Modelul bidimensional al operei literare ar putea fi configurat astfel:

	SUCCESSIV	Cuvânt	Vers	Strofă	Discurs poetic
SIMULTAN					
Stratul fonetico-lexical	A	A	A	A	A
Stratul semnificației	B	B	B	B	B
Stratul obiectelor reprezentate	C	C	C	C	C
Stratul imaginilor	D	D	D	D	D

Din imposibilitatea de a reprezenta integral obiectele lumii exterioare în operă decurge *caracterul schematic al operei literare*, pregnant la nivelul tuturor straturilor prezente. Întotdeauna, o operă evocă mai mult decât spune, schematismul ei rezultă dintr-o disproporție specifică între mijloacele reprezentării prin limbaj și complexitatea realității: „Există o imposibilitate de principiu de a include într-o operă finită un număr nelimitat de trăsături și amănunte” (INGARDEN, 1978: 67). Acest statut lacunar al operei răspunde în schimb exigențelor estetice: „din punct de vedere artistic, din considerentul obținerii unei percepții estetice prin care să se dezvăluie calități și ansambluri importante estetic, specifice pentru opera de artă dată, este necesar să se lase de-o parte sau să se atenueze în actul percepției anumite părți sau trăsături ale obiectelor reprezentate, cu

alte cuvinte sunt necesare „zonele de indeterminare” (INGARDEN, 1978: 67).

Conștiința și sensibilitatea cititorului au rolul de a completa aceste insuficiențe transformând indeterminarea obiectivă a operei într-o determinare subiectivă (conținutul actului de lectură). Apare astfel *obiectul estetic* care nu e altceva decât opera literară concretizată printr-un act de lectură. Procesul concretizării e implicat în înseși proprietățile structurale ale operei, ce se prezintă ca o „armătură” vizibilă în timpul lecturii, pe care cititorul o îmbracă într-un „trup”, restituind astfel întregul operei, în măsură să depășească, în multe privințe, ceea ce se găsește în opera propriu-zisă, respectiv axul sau armătura concretizării. Astfel, nu cititorul îi impune operei cum să fie, ci opera îi impune cititorului cum să citească. Prin această poziție, Ingarden se distanțează de direcțiile psihologizante, căci pentru el opera de artă este o construcție intențională care reclamă din partea receptorului o anumită atitudine, mai exact o *atitudine pur estetică*, singura care permite o concretizare adecvată, capabilă să realizeze reconstrucția imaginară a ansamblului ei de calități și valori estetice.

Și pentru Maria Corti (1981: 130-136 și urm.), opera literară se prezintă ca o unitate multinivelară (nivelurile tematic, simbolic, ideologic, stilistic sau discursiv, morfo-sintactic, lexical, fonico-timbric, ritmic, metric) care poate fi sistematizată într-o structură de suprafață și o macrostructură sau o structură de adâncime. O descriere adecvată a operei trebuie să relaționeze aceste niveluri atât pe direcție orizontală, cât și pe verticală: în prima, se asociază unitățile funcționale ce aparțin de *continuum*-ul aceluiași nivel (și cercetarea lor izolată dă naștere unor direcții particularizate ale criticii: critica sociologică, simbolică, stilistică), în cea de-a doua, se disting legăturile internivelare ale



operei. Pe lângă această schemă ce dă seamă de aspectul structurat al operei literare, cercetătoarea recunoaște că textele pot avea un inefabil al lor datorat existenței unor spații care scapă descrierii și analizei, a unor „locuri» de deviere a textului față de raporturile de omologie și izomorfism între nivele, locuri în care fisura, fractura, orificiul semnalează că acolo se petrece ceva important” (CORTI, 1981: 131-132). Realitatea textuală nu este neapărat una pacifică, între numeroasele niveluri nu există o corespondență perfectă, ci, dimpotrivă, numeroase „asimetrii active”, ceea ce transformă textul într-un câmp de forțe aflat sub un regim sau altul de predominanță.

3.3. Specificitatea artei literare

Opera literară este o realitate estetică *sui generis* cu o natură duală, immanentă și transcendentă, reală și ideală, fixă și variabilă, finită și infinită în același timp, materială și spirituală, funcționând ca obiect concret, dar și ca produs al actelor de conștiință pe care le declanșează. Ca obiect, ea trăiește prin cuvânt, ca realitate ideală, prin reprezentările ce iau, în conștiința receptorilor, forma imaginii artistice. Literatura e condiționată de limbaj și, la rândul ei, dezvoltă limbajul, dar ea nu e limbaj, ci *paralimbaj* (TIUTIUCA, 2002: 33), căci nu în folosirea limbii stă specificul ei (aceasta n-o deosebește cu nimic de formele cotidiene de comunicare), ci în faptul că limba e folosită cu scopul de a forma imagini artistice, în speță în solidaritatea dintre semnificat și semnificant, care dă o motivare semnului lingvistic și conferă cuvântului o calitate superioară celei de simplu vehicul al informației. Maiorescu a formulat mai demult statutul său aparte datorat faptului că, între celelalte arte,

singură literatura nu găsește în lumea fizică un material pe care să-l preia ca atare și să-l adapteze scopurilor ei. Cuvintele auzite, preciza el, nu sunt material, ci numai organ de comunicare. Tocmai de aceea, literatura este o artă *mediată* în care limbajul devine un instrument pentru formarea reprezentărilor mentale sau, cum spunea N. Hartmann, literatura „ia calea ocolită a cuvântului și se adresează prin mijlocirea acestuia fan-teziei celui care citește sau ascultă” (HARTMANN, 1974: 115).

Așa încât, afirmația-clîșeu *literatura e artă a cuvântului* trebuie corectată: *literatura e artă a cuvântului creator de ima-gini artistice*. Iar imaginea artistică, materialul specific prin care literatura își exercită funcția de cunoaștere, se construiește – cum a spus în secolul al XVIII-lea Lessing într-un eseu celebru, *Laocoon*, – procesual, pe baza unei acumulări de informație pe axa succesivității. Literatura, ca și muzica sau coregrafia, este o artă *temporală, analitică*, organizându-și mesajul în proces, și nu în sistem precum artele sintetice, ale spațialității: pictura, sculptura, arhitectura. Și tot diferit de acestea, literatura este o artă *alografică*, comunicată printr-un sistem de semne multipli-cabile la infinit. Distincția dintre artele alografice și cele auto-grafice îi aparține lui N. Goodman (*Languages of Art*, 1976) care numește alografice artele care pot fi reproduse într-un număr nelimitat de exemplare fără a-și pierde identitatea (literatura și muzica) și autografice artele care nu pot fi repro-duse fără a da naștere unor falsuri sau copii (sculptura și pictura). Identitatea literaturii e garantată de o schemă sintactică alcătuită pe baza inventarului finit de caractere distincte ce aparțin unui anumit sistem fonologic.

Caracter mediat, caracter succesiv, caracter schematic, caracter multiplicabil – acestea sunt elementele răspunzătoare de specificul literaturii în raport cu formele uzuale de întrebuin-țare a limbajului și în raport cu celelalte arte.

Textul și textualitatea

4.1. Textul ca țesătură. Perspectiva etimologică

Neologismul *text* este împrumutat prin filieră franceză (*texte*) din latinescul *textus*, un postverbal al lui *texō*, -ere, *texuī*, *textum*, „a țese, a împleti”. Sensul primar de „țesătură” atribuit textului se păstrează în sintagme ca *fir narativ*, *canava* sau *tramă epică* ori în clișeul referitor la axul ideatic al unei opere care „străbate ca un fir roșu”. Canavaua („țesătură groasă de bumbac servind la executarea unor broderii”) sau trama („fir întrebuintat în urzeala sau în bătătura unei țesături”) capătă în textul narativ semnificația de „intrigă, înlănțuire a părților unei acțiuni”. Într-o surprinzătoare coerență a imaginii, uzualul semn de punctuație, punctul, privit din aceeași perspectivă etimologică, își recuperează sensul de „împunsătură, înțepătură, străpungere cu acul” a textului-țesătură.

Glisarea de la concret la abstract semnalează dimensiunea obiectuală, concretă a ceea ce numim text, calitatea de ansamblu organizat al semnelor ce îl alcătuiesc, ca și caracterul său stratificat, alcătuirea internă ce se bazează pe un nivel de adâncime, al structurii de rezistență (urzeala) și pe un aspect de suprafață, decorativ, ornat („broderia” stilistică) sau măcar îngrijit, dat de semnele coprezente, perceptibile prin simțuri (văzute sau auzite).

4.2. Accepțiuni ale termenului *text*. Direcții în cercetarea textului

Termen-umbrelă, cum îl consideră Umberto Eco, textul a căpătat în timp o asemenea labilitate semantică, încât el nu mai poate fi utilizat de cercetători fără a i se preciza subîntinderea. Noțiunea de *text* se referă în general la discursul scris, în speță la cel al operei literare, dar aceasta nu înseamnă că el nu este aplicabil și manifestărilor nonliterare ale limbii (textul referențial) sau celor literare de tip oral (genurile folclorice, literatura medievală). De la calitatea sa de *fapt de limbă*, textul a ajuns să-și extindă nepermis de mult aria devenind inoperant. Diferite realități artistice au fost citite ca texte: textul filmic (însemnând nu doar ansamblul de cuvinte rostite de personaje, ci toate componentele care concură la realizarea filmului: imagine, muzică, costum, sunet), textul teatral, textul circului. Extensia semantică a termenului a atins limita atunci când orice sistem semiotic a ajuns să fie considerat text, inclusiv vestimentația, alimentația sau obiceiurile unei comunități.

Direcțiile de cercetare a textului lingvistic au fost deduse din natura sa de macrosemn, în consecință textul a fost analizat ca orice proces semiotic, din trei perspective:

- relația semn – semn (perspectiva sintactică);
- relația semn – obiect (perspectiva semantică);
- relația semn – vorbitori (perspectiva pragmatică).

Fiecare dintre aceste dimensiuni îl dezvăluie ca un alt obiect de studiu: perspectiva sintactică vede în text un obiect structurat, perspectiva semantică îl privește ca obiect purtător de sens, iar perspectiva pragmatică privilegiază calitatea sa de obiect comunicativ. Sintactica, semantica și pragmatica textului



sunt laturile unei „științe a textului integratoare” care îi valorifică toate posibilitățile (PLETT, 1983: 51).

Interesul teoretic acordat textului se manifestă începând cu mijlocul anilor '60, când se constituie prima disciplină textologică, *gramatica textului*, denumire motivată de faptul că primele studii asupra textului s-au dezvoltat în cadrul gramaticilor generativ-transformaționale. Acestea au descris textul la un nivel de suprafață, ca pe o realitate lingvistică maximală, superioară frazei și relevând legăturile interne ale limbii, dar mai ales la un nivel de profunzime, cel al unei gramatici textuale având un statut identic cu gramatica frazei și, prin urmare, susceptibil de a genera o infinitate de texte pornind de la un număr finit de reguli aplicabile recursiv și de a furniza un criteriu care să permită distincția între texte bine formate și texte defectuoase, între texte „gramaticale” și texte „nongramaticale”.

Cadrul de studiu al acestei discipline se lărgeste în anii '70 prin adoptarea unei perspective mai largi, logico-filosofice, iar denumirea de *gramatică a textului* a fost treptat înlocuită prin *teoria/lingvistica textului*. Perspectiva oferită de *pragmatica textuală* a pus în evidență faptul că organizarea textului nu poate fi redusă la funcționarea unui număr de reguli strict lingvistice, și nici la punerea în aplicare a unui algoritm gramatical transfractic. Structurarea textului devine o *funcție a procesului comunicativ*, iar a depista criteriile de textualizare înseamnă a pune textul în relație cu contextul situațional al emiterii și receptării lui. Pragmaticienii postulează ideea că orice text este o ocurență comunicativă, că orice text are o funcție, traduce o intenție, vizează un efect, include niște presupoziii, că, pentru a-i determina sensul, trebuie să cunoaștem situația de enunțare ori să regăsim mărcile enunțării în structura sa verbală. Textul nu trebuie redus la analiza realizării sale verbale, ci

O TEORIE A LITERATURII

această dimensiune trebuie integrată în rândul elementelor care atestă operația de textualizare; „dacă există criterii de textualitate, acestea nu pot fi decât criterii de «acceptabilitate», iar acestea sunt la rândul lor puternic condiționate de contextul situațional al emiterii și receptării textului. Astfel, lingvistica textuală se află în situația de a ceda locul unei pragmatice textuale” (DUCROT, SCHAEFFER, 1996: 389).

O atare accepțiune care să reunească dimensiunea lingvistică și cea pragmatică a textului este considerată astăzi „standard”. Autorii *Noului dicționar enciclopedic al științelor limbajului* definesc textul ca „*secvență lingvistică scrisă sau vorbită formând o unitate comunicațională [s.a.], fie că se are în vedere o înșiruire de fraze, o frază sau un fragment dintr-o frază*” (DUCROT, SCHAEFFER, 1996: 384), insistând asupra laturii sale pragmatice: „Structurile textuale, în ciuda realizării lor prin intermediul *entităților lingvistice*, reprezintă *entități comunicaționale [s.a.]*” (DUCROT, SCHAEFFER, 1996: 384).

Definiția este cuprinzătoare, dar – cum observă autoarele *Dicționarului de comunicare (lingvistică și literară)*, Doina Comloșan și Mirela Borchin – incompletă, întrucât ea trece cu vederea caracterul obiectual, finit al textului care este rezultatul unității sale interne. Din această perspectivă, textul poate fi perceput și ca o entitate imanentă, cu o existență sieși suficientă, putând ființa pe pagina unei cărți, pe bandă magnetică, pe dischetă, pe CD, DVD, în memoria calculatorului etc. El este „un *artefact [s.a.]*, o creație a omului modelată din semne verbale cu consistență materială” (COMLOȘAN, BORCHIN, 2003: 12). Prin urmare, o configurare integrală a noțiunii de text ar cuprinde patru elemente: „*entitate semiotică, de natură lingvistică, cu valoare comunicațională, concretizată într-un obiect de tip special [s.a.]*” (COMLOȘAN, BORCHIN, 2003: 13).

Sistematizând, se poate spune că termenul de *text* a cunoscut în general trei accepțiuni:

- ◆ în sens restrâns, textul este ansamblul organizat de semne lingvistice ce formează o scriere; în acest mod restrictiv definește textul și Paul Ricœur: „Numim text orice discurs fixat prin scriere” (RICŌEUR, 1995: 111);
- ◆ în sens extensiv, textul este un concept transsemiotic denotând modul propriu de exprimare al oricărui domeniu al vieții culturale și sociale; o atare accepțiune s-a fundamentat pe considerarea unităților materiale ale comunicării de orice tip drept semne ce reunesc o latură de expresie cu o latură de semnificație (în acest sens, există texte ce apelează la limbajul culorilor, al sunețelor, al gesticii, al vestimentației etc.);
- ◆ un sens standard asumat de teoriile textului, în speță de pragmatica textuală, consideră textul drept ocurență comunicativă, exprimată în sistem lingvistic oral sau scris, obiectivată într-un suport material de dimensiuni variate. Această ultimă accepțiune va fi detaliată în cele ce urmează.

4.3. Aspectul obiectual al textului

Considerarea textului ca artefact, ca obiect grafic sau sonor, atrage după sine o serie de consecințe derivate din configurarea lui la nivelul strict material, perceptibil:

- Dimensiunea obiectuală a textului e condiția *sine qua non* a existenței sale, căci în afara ei textul nu poate fi comunicat. Atât în faza de producere, cât și în aceea de receptare, textul depinde de un suport fizic – papirus,

hârtie, folia retroproiectorului, piatră, vocea umană auzită direct sau mediat, printr-o înregistrare, – care diferă în funcție de canalul folosit în comunicare: vizual, tactil (alfabetul Braille), auditiv. Desigur, cum au arătat teoriile receptării, textul nu se află în întregime în obiectul textual, în materialul portant; obiectul textual conține textul în virtualitatea sa, textul care așteaptă să fie actualizat în procesul receptării.

- Textul este considerat produs finit, dat o dată pentru totdeauna (reeditările „revăzute și adăugite” reprezintă fiecare un alt text al aceleiași opere, având un statut asemănător variantelor specifice operei folclorice); această dimensiune fixă a textului permite considerarea lui drept obiect al investigației structurale, indiferente la tot ceea ce înseamnă instanțe și condiții extratextuale – poziție critică adoptată de structuraliști.
- Textul stocat prin scriere, înregistrare sau pur și simplu memorare poate fi refolosit în formă identică în procesul comunicării interumane. Această calitate îl distinge de *enunț*, care există doar în momentul performării sale, nefiind perceput ca formă concretă (COMLOȘAN, 2003: 11).
- Pot fi identificate marginile textului, textul poate fi delimitat de tot ceea ce înseamnă paratext (nontext) sau alt text. În dimensiunea sa materială (semnele lingvistice scrise sau rostite), textul se însoțește de elemente străine lui, dar care îi pun în valoare mesajul. Acest ansamblu de elemente exprimate în limbaj verbal, plastic, muzical, gestual, proxemic etc. alcătuiește aparatul de escortă al textului sau paratextul.



➤ Devine lizibilă *întinderea (suprafața) exterioară* sau *durata* textului (în cazul percepției acustice) grație unor mărci liminare (topoi) care subliniază intrarea și ieșirea din text, mărci specifice fiecărui gen de discurs.

4.3.1. Paratextul

Paratextul sau discursul de escortă procură textului un anturaj variabil și adesea un comentariu (GENETTE, 1982: 8). Având în general o dublă sau o triplă paternitate (autor/critic/editor), paratextul este alcătuit din titlu – prim text de lansare (o amplă prezentare a tradiției intitulării și a funcțiilor titlului la TIUTIUCA, 2002: 155-165), subtitlu, intertitluri, prefață, postfață, cuvânt înainte, note de subsol, autografe, comentarii critice prezente pe coperta a IV-a, glosare de termeni (frecvente mai ales în literatura pentru copii), schițe biografice ale autorului, lista cărților publicate (sub genericul *De același autor: ...*), recomandări ale colecțiilor în care textul în cauză a fost inclus, adresări către cititor prin care scriitorul își motivează inițiativa de a scrie textul, își dezvăluie intențiile sau ghidează lectura (canonul *Predosloviei* în literatura veche). Un statut aparte au textele de tipul *artă poetică (sau testament literar)* ce pot fi citite simultan ca text independent (dovadă culegerile de acest tip), dar și ca paratext în relație cu volumul pe care îl prefătează, procedeu recurent la Arghezi: *Testament pentru Cuvinte potrivite*, *Flori de mucigai* pentru volumul cu același titlu, *Prefață pentru Țara piticilor*, *Cuvânt pentru Cărticică de seară*.

Paratextul conferă textului un cadru care mediază spațiul neutru dintre text și nontext, face mai puțin brutală trecerea de la tăcere la vorbire, de la pagina albă la cea scrisă. El este mult extins în cazul traducerilor (însoțite, de regulă, de o

O TEORIE A LITERATURII

Notă a traducătorului) și, în general, al edițiilor dificile care presupun și o atentă muncă filologică (stabilirea textului, actualizarea lui fonetică etc.). Acestea, pe lângă obișnuitele *Notă a traducătorului* și/sau *Notă asupra ediției*, mai pot cuprinde și un corpus de anexe. Traducerea romanului *Tristan și Isolda* realizată de Margareta Gyurcsik include la *Anexe* prezentări ale textelor fundamentale cuprinzând legenda lui Tristan, ale autorilor principalelor versiuni ale romanului, ale principalelor personaje, o listă de toponime și un glosar al termenilor fundamentali pentru înțelegerea textului (v. *Tristan și Isolda*, traducere, note și postfață de Margareta Gyurcsik, Timișoara, Editura Hestia).

Tot de paratekst ține și informația transmisă în sistem nonlingvistic având funcția de potențare, completare sau redundanță a mesajului: schițe, hărți, fotografii, ilustrații intra- sau extratextuale cu rol recreativ, dar și de „atestare”, de producere a efectului de real (harta Peșterii Negre din primul volum al *Cireșarilor* de Constantin Chiriță, schița goeletei Speranța din romanul lui Radu Tudoran *Toate pânzele sus!*).

În cazul textului oral, paratekstul rezidă în introducerea realizată de performer, în conversația prealabilă prestației (cu rol de *captatio*) sau în aprecierile finale care o validează/invalidează – strategii menite să delimiteze o manifestare verbală de tip artistic de uzul cotidian al limbajului și să impună un anumit ceremonial al rostirii în care luarea de cuvânt și abandonul de cuvânt devin acte ritualizate, supuse unor reguli de civilitate (proza sadoveniană, *Hanu Ancuței* în special, oferă numeroase exemple de acest tip, indici ai inserării textului personal – un macromonolog – într-un polilog-ramă). Un tip special de paratekst (COMLOȘAN, 2003: 14) este dat de elementele de natură nonlingvistică (accent, intonație, tempoul vorbirii) sau

paralingvistică (gestică, mimică, proxemică, melodie) pe care cercetătorii textului oral le cuprind sub termenul de sincretism.

4.3.2. Pragurile textului. Limitarea exterioară și limitarea interioară

O primă condiție pentru ca o înșiruire de enunțuri să alcătuiască un text este ca aceasta să poată fi considerată încheiată. *Textul încheiat* este acel text ale cărui valențe sunt saturate contextual, în sensul că el nu trebuie să dețină la început semne cu referință anterioară sau la sfârșit semne cu referință posterioară. Enunțuri ca *Rețeta succesului e următoarea:* sau *Numai astfel vei reuși!* nu pot constitui texte fiind lipsite de independență sintactică și semantică, sunt cel mult fragmente ale unui text care se constituie prin adăugarea unei explicitări de tipul *m(M)uncă, perseverență, diplomatie*, care-l expansionează, după caz, spre stânga sau spre dreapta.

O delimitare a textului nu se poate da, spune Plett, decât *ex negativo*. Este obligatorie condiția de delimitare internă – prin lipsa unor semne la începutul sau la sfârșitul lui care să facă trimitere la cele spuse mai înainte sau mai înapoi, ceea ce dă textului *caracter emic* – și facultativă delimitarea externă, condiționată de o anumită tradiție a genurilor de discurs, prin caracteristici transcendente textului (titluri, semnale postpuse de tipul *Sfârșit* sau, în vorbire, pauzele de la sfârșitul și începutul emiterii textului). În acest din urmă caz vorbim despre existența unui *text etic* (PLETT, 1983: 60).

Criteriul decisiv, conform căruia apreciem extinderea unui text, este însă cel pragmatic, „măsura” textului e dată de calitatea sa de *unitate funcțională de comunicare*, astfel că putem spune că un text „începe, respectiv se încheie și/sau atunci

când receptorul îl declară ca început sau încheiat” (PLETT, 1983: 89).

Pragurile textuale (*semne metapragmatice* la Plett), respectiv intrarea și ieșirea din spațiul textului, sunt semnalele de început, de regulă formule de adresare (*Stimate domnule X, Dragi oaspeți, Onorată comisie*) și de încheiere, respectiv aserțiuni, îndemnuri, formule de salut: *Finis Operis, Sfârșit, Amin, Cu stimă, La revedere, Plaudite, Exeunt*.

În afara acestor semnale metapragmatice, o serie de *caracteristici structurale* inerente textului au devenit mărci ale incipitului și ale finalului. Textul argumentativ se dezvoltă între o premisă și o concluzie, o poantă și o morală anunță că s-a încheiat scopul comunicativ al unei glume sau al unei fabule etc.

Textul de circulație orală și-a dezvoltat un foarte bine pus la punct aparat delimitativ: formulele introductive și finale ale basmului (*A fost odată ca niciodată..., Și-am încălecat pe-o șa...*), invocația către muză în epopeea clasică, orația din finalul colindei și apelul la generozitatea gazdei, adresarea intențională către auditori în incipitul și finalul cântecelor epice medievale: *Nobili seniores, doriți să auziți o frumoasă poveste de dragoste și de moarte [...]/Nobili domni, iscusiți truveri de odinioară au povestit această întâmplare pentru toți cei ce se iubesc, nicidecum pentru ceilalți [...]* (*Tristan și Isolda, ed. cit.*).

Operele orale, mai ales cele epice (cele lirice sunt marcate prin forma versificată și, cel mai adesea, însoțite de cântec) resimt mai imperios necesitatea unui cadraj textual, în special a formulelor care să le determine încheierea, întrucât textul cu obiect sonor este volatil, mai puțin concret și, integrat de regulă unei conversații, trebuie să evite posibilitatea confuziei cu discursul cotidian. În cazul opereii epice, criteriul care reclamă prezența unei încheieri explicite este capacitatea acțiunii de a se

relansa dincolo de finalul preconizat de performer. Observații pertinente în legătură cu caracterul închis al mesajului operei populare formulează I. Coteanu (1973: 185-187), explicând gradul diferit de formalizare a marginilor textului popular în funcție de specificul de conținut al genurilor folclorice. Astfel, în basm, într-o lume a miracolului care devine lege, acțiunea poate fi oricând relansată și de aceea e necesară o încheiere vizibil convențională, care să indice nu numai sfârșitul aventurii, ci și pe cel al poveștii. În baladă și legendă, unde elementul miraculos este limitat, existând în schimb o relativă apropiere față de istorie, ascultătorului nu i se mai atrage atenția că narațiunea s-a sfârșit, el poate să deducă aceasta din ultimul act al unicului eveniment prezentat (care de multe ori e chiar moartea eroului).

În cazul în care performerul nu dispune de încheieri standard, el se mulțumește să spună simplu: „atât ie, dom'le!”, „și cu atât s-o-nterminat!”, „și vă salut, și să trăiți, și noapte bună!”, cum consemnează *Antologia de proză populară epică* alcătuită de Ovidiu Bârlea. În sfârșit, în absența mărcilor evidente, cel mai la îndemână criteriu de delimitare a textului oral sau scris rămâne dubla întrerupere a comunicării (apariția pauzelor sau a spațiului alb).

Elemente organizatoare pot interveni și pe parcursul textului dând unor subansambluri ale sale calitatea de a funcționa și independent: narațiunile dintr-o povestire cu sertare, fragmentele din partea a II-a a *Amintirilor* lui Creangă (care în manualele școlare au trecut drept povestiri independente), legendele lui Neculce din *O samă de cuvinte* ce pot fi citite ca un corpus independent sau ca un preambul cvasifictional al letopisețului. Tot manualele școlare, din rațiuni de spațiu tipografic, recurg la trunchierea textelor lungi propunând o

selecție de secvențe considerată esențială pentru înțelegerea și interpretarea întregului (caz în care fragmentele absente sunt marcate printr-un șir de puncte de suspensie sau sunt parafrazate printr-un rezumat). Experiențe editoriale au probat chiar posibilitatea de detașare a unui fir narativ din ansamblul unui text românesc: destinul lui Niculae Moromete a făcut obiectul unui miniroman publicat separat, însumat din toate narațiunile care îl înregistrează ca personaj. *Niculaie* [sic!] *Moromete*, publicată în „Biblioteca școlarului”, Editura Ion Creangă, 1985, este o carte destinată lecturii suplimentare a elevilor de vârstă mică reținând din universul fictiv al romanului *Moromeții* doar imaginea unei copilării de altă factură decât cea devenită clasică prin *Amintirile* lui Creangă. Rezultă de aici că marginile textului nu sunt în toate cazurile date o dată pentru totdeauna și că, la urma urmei, *criteriul imbatabil de considerare a întinderii sale este acela pragmatic*, al intenției emițătorului (editorului) de a forma o unitate comunicativă *sui generis*.

Există și texte voit nedeterminate (textele moderne, în special) cu incipitul abrupt sau cu final de tipul *discurs deschis*, care par să irupă dintr-o realitate cotidiană. Astfel de texte lipsite de o minimă parte expozitivă și concluzivă mizează pe „efectul de fragment”, de decupaj semnificativ al realității. Iată, în paralel două tipuri de incipit și final ale textului poetic, unul clasic și altul modern:

Ai noștri tineri la Paris învață/ La gât cravatei
cum se leagă nodul,/ Ş-apoi ni vin de fericesc norodul/
Cu chipul lor isteţ de oaie creaţă.// [...]

Ş-aceste mărfuri fade, uşurele,/ Ce au uitat pân'
şi a noastră limbă,/ Pretind a fi pe cerul ţării: stele.

(Mihai Eminescu, *Ai noștri tineri...*, în *Poezii*, vol. II,
București, Editura Minerva, 1982, p. 120)

Ce s-a întâmplat cu băieții aceia superbi/ de la sfârșitul războiului?/ Liceeni mergând din când în când la dame/ și vorbind din când în când franțuzește,/ cu un bun accent european?/ [...]

Ce s-a întâmplat cu băieții aceia superbi/ de la sfârșitul războiului?/ Unde ești domnule supraveghetor/ din clasa a opta?/ Halerib, Khaa/ Halerib, Khiii.../ Heoro, loro, oro/ nu-nțeleg, halerib, Khaa/ nu-nțeleg, aero, loro, oro...

(Nichita Stănescu, *Bruscă vorbire*, în *Poezii*, București, Editura Minerva, 1988, p. 173)

Având o anumită întindere, textul poate fi segmentat în fraze (la rândul lor decompozabile în propoziții, morfeme, foneme), dar și în unități superioare acesteia: paragrafe, secțiuni, capitole, părți. Desigur, există și texte minimale, atomice: haikuul japonez, poemele într-un singur vers ale lui Ion Pillat, unele ghicitori, proverbe, zicători, sentințe sau exprimările brevilocvente (*Afară!*), sintagmele denominative (*Ketch-up dulce*, scris pe eticheta produsului), propozițiile neanalizabile, alcătuite din interjecții urmate de un semn de punctuație forte și flancate de blankuri (*Ah!*). Toate acesta dovedesc faptul că textul nu este neapărat o entitate transfrastică, el este întâi de toate o unitate comunicativă.

În literatură, întinderea textului este dublu determinată, atât de intenția auctorială, cât și de o autoprogramare internă, codificată de o viguroasă tradiție a genurilor. Textul e supus, așadar, și unei limitări instituite prin convenție, care se referă atât la *întinderea discursului*, cât și la *amplarea conținutului* sau a universului reprezentat. Există genuri scurte și genuri

lungi, texte care se construiesc ca sisteme închise sau texte ce pot fi continuate la nesfârșit. O piesă de teatru are o întindere standard, o durată „realistă”, în acord cu durata aproximativă a spectacolului; acțiunea tragediei clasice nu poate depăși intervalul unei singure rotiri a soarelui și textul ei nu poate fi prelungit dincolo de deznodământul nefericit al eroului. Schița funcționează metonimic, prezintă o „felie de viață”, o singură întâmplare, reprezentativă pentru întreaga existență a personajelor. Basmul își urmărește protagoniștii numai până în momentul întemeierii familiale, iar autobiografia centrată asupra procesului de formare, se oprește în momentul în care scriitorul a răspuns la întrebarea „Cum am ajuns ceea ce sunt astăzi?”. *Literatura analitică* în schimb (romanul de analiză, dar și jurnalul) nu își delimitează durata diegetică în funcție de epuizarea unui eveniment sau a unei etape din viață, ea este funciar ilimitată, întrucât prelungirea textului depinde de activitatea fluxului conștiinței care își poate furniza la nesfârșit materialul observației și al analizei.

Un gen prin definiție refractar atât la limitarea exterioară, cât și la cea interioară este eseul (etimologic „încercare”, „tentativă” sau „exercițiu”), liber de orice canoane, care începe și sfârșește în mod neprevăzut. Eseul mizează nu atât pe exprimarea unui punct de vedere original, cât pe forța comunicării, de aceea se construiește prin asociația liberă de idei în jurul unui subiect, prin spontaneitatea și subiectivitatea autorului, ceea ce presupune un refuz al structurării, o programatică lipsă de rigoare, de erudiție științifică și chiar de coerență. Imprevizibilitatea, interdisciplinaritatea, autenticitatea, concomitența genurilor, exprimarea metaforică sunt libertăți legitime în eseu. Soluția propusă nu este neapărat una definitivă, e rezultatul unei reflecții de moment (cf. TIUTIUCA, 1979).

Ruperea unității interioare a textului a devenit legitimă grație unui gen filosofic, *fragmentul*. Adoptat în mod deliberat ca procedeu structural (frații Schlegel, Novalis), fragmentul a ajuns să fie considerat un text independent, chiar un tip aparte de discurs – expresie a unei sincerități nemutilate de nicio retorică, a unei gândiri discontinue – profesat de filosofi care refuză „sistemul” (Kirkegaard, Nietzsche, Valéry, Emil Cioran). Fragmentul demontează superstiția Cărții, a lucrării elaborate, superstiția textului ca întreg, rămânând în același timp text, un text incomplet, neacademic, dar onest.

4.4. Secvență lingvistică orală sau scrisă. Aspectul sintactic și semantic al textului. Textul ca ansamblu conectat și coerent

Ca secvență lingvistică, textul se constituie sub acțiunea factorilor de constrângere proprii sistemului limbii, factori ce acționează la toate nivelurile, dar, mai ales, la cel sintactic și la cel semantic. Cercetarea textului s-a preocupat de extragerea acelor trăsături sintactice și semantice care răspund de aspectul de tot unitar, autonom și sieși suficient al unui text, relevând unitatea sa de structură și unitatea sa de sens. Conceptele de *coeziune* și *coerență* textuală descriu textul din aceste perspective.

Prin COEZIUNE se înțelege ansamblul de trăsături care asigură unitatea sintactică a textului sau modalitățile verbale ce realizează conexiunea semnelor cu alte semne în interiorul lui. Mai mult decât o simplă însumare a unor clase de elemente subordonate, coeziunea textuală este rezultatul relațiilor transfrastice, iar criteriile coeziunii sunt extensii la nivel textual ale elementelor de continuitate proprii propoziției și frazei.

Trăsăturile gramaticale care dau textului coeziune au fost formulate de Beaugrande și Dressler (*Introduction to Textlingvistics*, London, New York, 1981, *apud* VASILIU, 1990: 30) și sunt în general forme ale repetiției care asigură identitatea referențială a secvențelor alcătuitoare:

- (a) Recurența – reluarea integrală sau parțială (asociată cu schimbarea categoriei gramaticale a cuvântului repetat) a unor elemente lexicale: *A luat **un zece** la matematică. Zecele i-a produs o mare bucurie./Toată ziua stă și visează. Visarea nu te ajută să treci examenul!*
- (b) Paralelismul – repetarea unor structuri sintactice completate cu elemente lexicale noi: *Ieri a luat patru la matematică. Astăzi a luat un trei la geografie. Măine ce mai urmează?*
- (c) Parafraza – repetarea conținutului exprimat însă într-o formă diferită: *Dacă ești nevinovat de ce nu te aperi? De ce nu te revolți? De ce taci?*
- (d) Pro-formele – substituirea unor elemente lexicale noționale prin altele, forme scurte fără sens propriu, cel mai adesea pronume; pro-formele au funcție anaforică dacă reiau alte cuvinte (*Nu știe nimic. De aceea i-am dat patru*) sau funcție cataforică atunci când le anticipază (*Aceasta mi-a spus, că nu se mai poate înțelege cu tine*). Mai rar, pot fi întâlnite și pro-verbe: *Ion învață. Nu o face cu plăcere*.
- (e) Elipsa – repetarea unei structuri și a conținutului ei, omițându-se însă unele elemente din structura de suprafață: *A iubit-o mult. Prea mult*.
- (f) Unitatea sistemului timpurilor verbale și al aspectului – vizibilă mai ales în limbile în care este obligatorie concordanța timpurilor – contribuie la organizarea logică și

cronologică a propozițiilor și frazelor din text: *O văzusem mai înainte ca ea să mă fi văzut. Așa că am așteptat-o cu o expresie îndelung studiată. Tocmai își cumpărase un ziar când a dat cu ochii de mine.*

(g) Elementele jonctive (conjunții, locuțiuni conjuncționale, adverbe și locuțiuni adverbiale) leagă părțile textului subliniind și relațiile dintre evenimente: *Nu știa nimic, nu bănuia nimic. Deci e clar că e inocent. Și totuși, faptele îl incriminează.*

Cum se poate observa, majoritatea conectorilor au și funcție semantică.

COERENȚA este proprietatea semantică a textului care marchează caracterul de tot unitar al unei suite de propoziții/fraze conferindu-i acesteia un sens global. Coerența rezumă relațiile semantice dintre componentele unui text și garantează continuitatea și integrarea progresivă a semnificațiilor în jurul unei teme. Universul textului este privit ca un construct mental, astfel că extensiunea sa e condiționată de unitatea obiectelor și a situațiilor pe care le denotează, de posibilitatea de a le reduce la o esență de natură semantică. Două sunt condițiile pe care trebuie să le îndeplinească un text pentru a fi considerat coerent (DICȚIONAR DE ȘTIINȚE ALE LIMBII, 2001: 113):

- 1) Propozițiile/frazele șirului să prezinte o identitate referențială sau o co-referențialitate (să desemneze aceeași realitate lingvistică): *Am văzut-o pe Maria. Ea (nu Ana) avea o bluză roșie.*
- 2) După cum coeziunea textuală nu e un rezultat al simplei înșiruii de fraze, ci al relațiilor dintre ele, sensul global nu este dat doar de suma aritmetică a sensurilor frazelor ce compun textul, ci de un supliment de semnificație, rezultat al conjuncției

sensorilor alcătuitoare. De aceea, se poate spune mai degrabă că „enunțul e o subdiviziune a textului decât că textul e o adițiune de enunțuri” (CORNEA, 1998: 23). Grație acestui plus semantic, textul poate fi parafrazat într-o formă mult redusă, poate fi transformat într-un rezumat minimal, într-o idee, într-un cuvânt-cheie.

Deoarece unitatea formală a textului nu poate fi concepută în afara unei unități referențiale, rezultă că limitele între coerența și coeziunea textuală sunt extrem de evazive. Interdependența dimensiunii semantice și a celei sintactice este vizibilă în topica textuală care configurează priorități semantice și sensuri subsidiare, impunând o anumită constituție a sensului global: *o bonetă albă și roșie* este altceva decât *o bonetă roșie și albă*, iar situația aceasta se regăsește, cu aceleași consecințe, la nivelul structurilor textuale. De asemenea, cercetarea textului a evidențiat faptul că indicii coeziunii sunt în mare parte și organizatori ai coerenței textuale (VASILIU, 1990: 30-37), astfel că e greu de stabilit la un moment dat care dintre cele două dimensiuni primează în cadrul unei secvențe. De pildă, pro-formele nu pot avea rol de concatenare a propozițiilor din interiorul unui text decât dacă răspund exigenței semantice de co-referențialitate, toate formele de repetiție (paralelismul, parafraza, elipsa), în măsura în care contribuie la legarea propozițiilor dintr-un șir, o fac prin *sensul* elementelor recurente. Timpul și aspectul, care organizează temporal lumile textului, reprezintă de asemenea un element de sens, și nu unul formal.

În ceea ce privește rolul conectorilor, trebuie spus că, deși lipsiți de conținut noțional, ei transmit, în marea lor majoritate, și o informație de natură semantică, ceea ce înseamnă că înșiruirea propozițiilor dintr-un text se întemeiază pe înlăn-

țuirea logică a semnificațiilor: adversitatea (*dar, iar, însă, ci, ba*), disjuncția (*sau, ori, fie*), cauzalitatea (*fiindcă, deoarece, întrucât*), condiția (*dacă, de*), consecința intenționată sau finalitatea (*ca să, pentru ca să*), consecința neintenționată (*încât, că*), concesiia (*deși, cu toate că*), relația, opoziția, excepția etc.

4.5. Aspectul pragmatic al textului. Textul ca unitate comunicativă

Orice text „ascultă”, de regulile de construcție ale enunțului lingvistic, reprezentând, după celebra formulare a lui Jakobson, o proiectare a paradigmaticului în sintagmatic, o transpunere a structurilor verticale ale limbii în succesivitatea vorbirii, dar orice text este mai mult decât atât, este discursul unui vorbitor care se adresează unui ascultător într-o anumită împrejurare și cu un anumit scop. Cercetările au demonstrat că analiza lingvistică face parte integrantă din analiza textualității, dar nu se confundă cu aceasta. Criteriile de textualitate nu pot fi decât *criterii de acceptabilitate*, puternic influențate de contextul emiterii și receptării textului.

Atât coeziunea, cât și coerența sunt aspecte necesare pentru o descriere a textului, dar ineficiente pentru definirea textualității, adică a *proprietății unui șir de elemente de a fi text*. Trăsăturile care caracterizează coeziunea gramaticală sunt – cum s-a văzut – mărci de natură semantică, nu sintactică, iar conectorii reprezintă elemente de concatenare la nivel frazal. Or, atâta vreme cât nu dispunem de o listă de conectori care să lege propozițiile în texte, și nu în fraze, nu se poate construi o sintaxă textuală care să ofere posibilitatea de a distinge, la nivel strict formal, între texte și nontexte (VASILIU, 1990: 36). În

absența acestui inventar de conectori textuali, singura regulă acceptabilă de construcție a unui text ar fi cea a juxtapunerii de propoziții de forma:

- (text) *Era toamnă. Afară era cald. Mă plimbam pe stradă. Atunci l-am întâlnit prima dată pe X.*
- (nontext) *Luna este satelitul Pământului. Căinii latră. De la București la Constanța sunt mai mult de 200 de kilometri. Cartea pe care mi-a împrumutat-o Y este foarte interesantă.*

Dar, chiar dacă definim în mod restrictiv textul ca un șir de propoziții juxtapuse, aceasta nu ne permite să explicităm, prin argumente de ordin gramatical, de ce unele secvențe sunt acceptate ca texte și altele nu. Din exemplele de mai sus, se poate vedea că textualitatea nu decurge din condiții formale, ci din cele ce țin de conținutul semantic.

În ceea ce privește coerența – concept cheie al tuturor teoriilor textului –, el este precizat de Emanuel Vasiliu prin acela de *consistență logică*, concept care cunoaște două accepțiuni:

- în accepțiunea slabă, „o clasă de propoziții este consistentă atunci și numai atunci când clasa este astfel încât printre membrii ei nu figurează o propoziție oarecare împreună cu negația acestei propoziții” (VASILIU, 1990: 61); contraexemplu: *Ion e acasă. El citește un roman captivant. În casă e cald. Ion nu e acasă;*
- în accepțiunea tare, „o clasă de propoziții este consistentă atunci și numai atunci când despre orice propoziție, S, spunem că aparține clasei numai cu condiția ca din conjuncția lui S cu conjuncția tuturor propozițiilor din clasa respectivă să nu rezulte logic o contradicție” (VASILIU, 1990: 61); contraexemplu: *Afară e o*



... vreme mohorâtă. Stă să plouă. Soarele strălucește puternic pe cer.

Și totuși, conceptele de coerență și consistență nu se suprapun întotdeauna perfect. Exemplul de nontext de mai sus (*Luna este satelitul...*) este o clasă de propoziții consistente, dar noncoerente, ceea ce impune definirea coerenței din *perspectivă pragmatică*, perspectivă al cărei avantaj este că ia în calcul nu relațiile intrinseci dintre sensurile propozițiilor unui text, ci relațiile pe care locutorii le stabilesc între aceste sensuri, în dependență de anumite circumstanțe ale comunicării. Coerența devine astfel o funcție a unui *regim de expectație*: „impresia de coerență (= tot unitar) este dată de sensurile propozițiilor unei secvențe, în măsura în care aceste sensuri se dispun într-o succesiune care este mai mult sau mai puțin conformă cu ceea ce locutorii, într-o anumită situație (de comunicare), se așteaptă [s.a.] să urmeze în relatarea (unui eveniment, a unei stări de lucruri) începută prin enunțarea unei (unor) propoziții” (VASILIU, 1990: 67). Expectațiile vorbitorilor se referă la necesitatea de a construi o lume a textului. Numai dacă această lume se construiește, șirul e coerent și alcătuiește un text. O secvență de tipul *Este ora 23. Ion doarme. Gheorghe nu s-a întors acasă* exprimă acordul cu ceea ce ne așteptăm să fie un șir de propoziții, în vreme ce *Este ora 23. Ion doarme. Luna este satelitul natural al Pământului* ne contrazice, prin ultima propoziție, expectațiile.

Textualitatea unei secvențe de propoziții – pentru care rămâne răspunzător conceptul de *coerență* – poate fi definită drept „conformitatea dintre modul în care propozițiile se succedă și *expectația* [s.a.] privitoare la modul de succesiune a propozițiilor” (VASILIU, 1990: 114). Conformitatea cu expectația este graduală, rezultă că și conceptul de coerență este o

noțiune graduală, o mărime variabilă care se încadrează în anumite limite de toleranță. Numai astfel în categoria textelor pot fi incluse manifestări verbale – de regulă orale, în registru familiar – neîngrijite și catalogate drept „incoerente”. Cu totul altfel stau lucrurile în cazul unor producții din sfera manifestărilor artistice unde incoerența este prin ea însăși purtătoare de semnificație, căci ascunde o anumită intenționalitate (literatura absurdului care denunță imposibilitatea comunicării prin limbaj, hazardul dadaist sau dicteul automat al suprarealismului devenite principii ale creației) sau sensuri mai puțin accesibile. Dacă un cititor inocent parcurge versurile *Frunză verde de albastru, / mă doare un cal măiastru*, le califică drept „fără sens”, dacă însă e avizat asupra faptului că aparțin unei poezii scrise de Nichita Stănescu, își va schimba atitudinea căutând să descopere în ele un sens care la prima vedere îi scapă, dar care, cu siguranță, trebuie să existe. Textele literare vizează coerența într-un mod extrem de permisiv cu condiția ca ele să fie percepute ca literatură, ca alt mod de expresie și de construire a sensului. În acest sens, Mirela Borchin face diferența între textele cu *semioză directă* care trebuie interpretate literal (textele științifice și cele ale conversației uzuale) și textele cu *semioză indirectă*, cele care declanșează un proces dublu de semnificare, atât la nivel semiotic, cât și la cel simbolic, respectiv textele literare. Acestea din urmă își construiesc semnificația, o dată pe referința primară a semnelor lingvistice componente și apoi pe referința secundară, simbolică, determinată contextual, a acelorași semne (BORCHIN, 2003: 49). Sensul textului literar este dublu determinat, atât de materialul lingvistic și de regulile de gen, cât și de procesul de interpretare semantică la care este supus în timpul receptării. Calitatea textului – în special a celui literar – de a fi dublu determinat, de

suprafața sa vizibilă, dar și de cea ascunsă, nespusă, o conduce pe Carmen Vlad la conceptul *textului-aisberg*, ce intenționează să atragă atenția tocmai asupra laturii lui nemanifeste, pe care numai conștiința interpretantă o poate activa (cf. VLAD, 2003).

Din faptul că același șir este acceptat ca text în anumite condiții și neacceptat ca text în alte condiții, rezultă că noțiunea de coerență se vede mai clar definită dacă exigența de acceptabilitate a unui șir de propoziții are în vedere *conformitatea cu norma de comportament lingvistic* (VASILIU, 1990: 133). Ceea ce un sistem mai lax de norme permite, un altul mai restrictiv poate respinge.

Concluzia demersului teoretic al lui Emanuel Vasiliu este că noțiunea de textualitate poate fi configurată doar din perspectivă pragmatică, ea „nu reflectă o proprietate imanentă a unui șir de propoziții, ci numai atitudinea vorbitorilor (de acceptare sau respingere) referitoare la șirul de propoziții respectiv” (VASILIU, 1990: 143). Un text nu este altceva decât *ceea ce este prezentat și/sau acceptat ca text*. Din această cauză, textualitatea este un concept cu o anumită relativitate, care nu poate fi privit independent de o anumită situație de comunicare. Pentru a o configura corect, e necesar să știm *cine vorbește, cui, când și mai ales în ce împrejurări* i se adresează. Pentru cineva care nu are acces la situația de comunicare, următorul text este o succesiune aberantă de propoziții, și nu un set de indicații date de un profesor celui ce execută la pian o bucată muzicală:

E prea repede. Acolo nu scrie așa. Nu se poate auzi tot. Mai ales înainte de pauză. Dacă stânga e prea tare nu se aude restul. Numeri până la trei și abia după aceea intră dreapta. Dacă nu aștepți până la trei nu se înțelege nimic.

Admițând că distincția dintre text și nontext nu se poate face decât la nivel pragmatic – idee susținută și de J. Petőfi în

1985 – autorul studiului nu contestă valoarea descriptivă a analizei sintactice și semantice a textului și deci valabilitatea trăsăturilor care îi conferă caracter unitar la nivelul structurii și la cel al înțelesului. Acestea însă nu ne spun *ce este* obiectul numit text, ci ne arată doar *cum este* acest obiect. Valoarea lor de definire este, cum s-a demonstrat, nulă.

4.6. Textul și dinamica sa. Raporturile textului cu actul producerii și cu cel al receptării

4.6.1. Textul ca practică semnificantă

O poziție teoretică opusă celei care considera textul un obiect finit, cu o structură dată, conformându-se exigențelor de coeziune și coerență, este cea care consideră textul drept o realitate deschisă care se autogenerază. Față de demersul structuralist care a realizat o descriere a textului și o segmentare a sa în unități subsecvente, gramatica generativă e interesată de procesul producției textuale, de datele concrete ale realizării lui.

Punctul de plecare al acestei poziții poststructuraliste e reprezentat de teoria lui Noam Chomski potrivit căreia producția textuală, în dublul său aspect de generare și interpretare, presupune cunoașterea internalizată a sistemului de reguli al unei limbi de către vorbitorii nativi – *competența* – și actualizarea competenței prin uz lingvistic, respectiv *performanța*. Competența implică aptitudinea de a produce și a înțelege un număr infinit de enunțuri, cât și capacitatea intuitivă a vorbitorilor de a distinge enunțurile gramaticale de cele nongramaticale. De la aspectul strict lingvistic, sfera competenței a fost extinsă spre domeniul practicii comunicării, astfel că Dell Hymes introduce

conceptul de *competență comunicativă*, ce desemnează ansamblul de cunoștințe lingvistice, interacționale și culturale internalizate de către vorbitorul nativ, cunoștințe care îi permit să se manifeste adecvat în contexte comunicative specifice și să facă diferența, chiar și în cazul enunțurilor gramaticale, între enunțuri reușite și enunțuri nereușite (*DICȚIONAR DE ȘTIINȚE ALE LIMBII*, 2001: 121).

Alte două concepte cheie ale generativismului – structura de adâncime (forma logică) și cea de suprafață (forma sonoră) a enunțului – au permis, prin adoptarea lor de către textologie, definirea textului ca *practică semnificantă*. În viziunea Juliei Kristeva și a „tel-quel”-iștilor în general, textul e scos din sfera interacțiunii comunicative, el devenind „locul de întâlnire al subiectului și al limbii” (CORNEA, 1998: 25). Textul nu mai este schimb de sens, ci *scriitură*, adică un mecanism de producere a sensului prin deconstruirea și reconstruirea la infinit a limbajului și acest proces se prezintă ca o traducere a *genotextului*, structura profundă a textului, abstractă și virtuală, în *fenotext*, nivelul de suprafață, actualizarea lui concretă realizată de către vorbitor. Raportul dintre genotext și fenotext este cel dintre structura semnificantă și productivitatea semnificată, fenotextul fiind un genotext fenomenalizat, una dintre variantele sale posibile. Actul creator devine un joc al semnificației, un proces de semnificare înțeles ca permanentă transformare a structurii de adâncime a textului într-o structură manifestă. Astfel, sensul nu mai este origine a textului, ci se generează odată cu textul, rămânând mereu mobil, niciodată închis.

Textul este un sistem deschis, comunicant și pentru Umberto Eco, dar semioticianul italian mută accentul pe actul de interpretare textuală și definește opera de artă în general și pe cea literară, în speță, ca un sistem de semne traductibile la

infinit. Opera deschisă se prezintă la trei niveluri de intensitate: „1) operele deschise, întrucât sunt *în mișcare* [opera în mișcare e opera în care însăși configurația materială a textului rămâne nedefinită, n.m.], se caracterizează prin invitația de *a face opera* împreună cu autorul; 2) la un nivel mai înalt (ca *gen* al *speciei* «operă în mișcare») există acele opere care, cu toate că sunt desăvârșite sub aspect fizic, sunt totuși «deschise» unei germinări continue de relații interne pe care consumatorul trebuie să le descopere și să le aleagă în actul de percepție al totalității stimulilor; 3) *orice* operă de artă, chiar dacă este produsă conform unei poetici explicite sau implicite a necesității, este în mod substanțial deschisă unei serii virtual infinite de lecturi posibile, fiecare din ele făcând opera să retrăiască potrivit unei perspective, unui gust, unei *execuții* [s.a.] personale” (ECO, 2002: 71).

4.6.2. Textul ca transformare de texte.

Transcendența textuală

Cercetarea textului a relevat faptul că el poate fi descris atât ca realitate imanentă, suficientă sieși (textul și structura sa, textul și procesul său de generare), cât și ca spațiu al dialogului cultural, ca un câmp al relațiilor pe care textul le întreține cu alte texte, precedente sau viitoare. Termenul generic de *intertextualitate* acoperă tocmai această din urmă abordare.

Julia Kristeva a impus termenul în teoria textului, preluându-l din teoria dialogismului formulată de Bahtin (1929, în legătură cu romanele dostoievskiene, ediția românească *Problemele poeticii lui Dostoievski*, traducere de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1970), care configurase o dimensiune internă a intertextualității, ca *relație a unui enunț cu*

enunțurile străine, aparținând altor limbaje, în interiorul unui text dat. Meritul lui Bahtin este că, subliniind dimensiunea polifonică a textului literar (a romanului în special), el îl reasază (în replică la fervoarea structuralistă) în textul general al culturii și îl raportează la precedentele sale.

Prin Julia Kristeva, tendința teoretică de dez-autonomizare a textului merge mai departe, autoarea desființând mitul unicității Autorului, al Subiectului și al Operei strict personale, cu structură imanentă și sens prestabilit. O altă dimensiune a textului-productivitate este, după Kristeva, intertextualitatea sa, respectiv calitatea textului de a fi o „permutare”, un *dialog între texte*, și de a ilustra „modul în care un text citește istoria și se inserează în ea” (KRISTEVA, 1980: 266); astfel definită, intertextualitatea acoperă sfera literarității, „dispozitivul intertextual” reprezentând modelul constitutiv, de natură transformațională, al întregii literaturi: „... orice text se construiește ca mozaic de citate, orice text este absorbție și transformare a unui alt text. În locul noțiunii de intersubiectivitate se instalează cea de intertextualitate, iar limbajul poetic se citește cel puțin ca dublu” (Julia Kristeva, *Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146, *apud TERMINOLOGIE*, 1994: 85). Prin urmare, orice secvență textuală e dublu orientată, către actul de reminescență (evocarea unei alte scriituri) și către actul de somație (transformarea acestei scriituri). Enunțul poetic face lizibile mai multe enunțuri, el devine un subansamblu al unui ansamblu mai mare ce cuprinde inventarul de texte care au fost transformate în interiorul unui singur text.

Conceptul a manifestat tendințe expansioniste, ajungându-se ca intertextualitatea să denumească *dialogul cultural* pe care un text dat îl întreține cu „textul lumii”. Pentru Roland Barthes, intertextul este „imposibilitatea de a trăi în afara tex-

tului infinit – fie că acest text este Proust, sau ziarul cotidian, sau ecranul televizual: cartea face sensul, sensul face viața” (BARTHES, 1994: 57-58). Mecanismul intertextual concret nu funcționează pe calea unei imitații voluntare, ci pe aceea a unei *diseminări*: vechiul text al culturii, al științei, al literaturii este fragmentat, iar trăsăturile sale sunt „diseminate” după formule de nerecunoscut (cf. și Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 15, *apud TERMINOLOGIE*, 1994: 87).

Pentru M. Riffaterre, intertextul nu mai este un mecanism al generării textului, ci unul al lecturii, literare, plurale, care conduce la *semnificață* (și nu doar la un *sens* rezultat din lectura liniară proprie și textelor nonliterare). Definit ca „ansamblul textelor care pot fi apropiate de cel pe care-l avem sub ochi, ansamblul textelor regăsite în memorie la lectura unui pasaj determinat” (M. Riffaterre, *L'intertexte inconnu*, în „Littérature”, 41, 1981, p. 4, *apud TERMINOLOGIE*, 1994: 88), intertextul este o funcție a competențelor cititorului care depistează *urma* lăsată de intertext percepând-o ca „anomalie”, ca „agramaticalitate” în lanțul sintagmatic. Față de poziția extrem de permisivă a lui Barthes, care a extins la maximum câmpul lecturilor posibile, Riffaterre concepe lectura ca o activitate disciplinată, controlată, prin actul textualizării, de către autor.

Poziții mai precizate și, implicit, mai operante în cazul intertextualității au fost formulate de Laurent Jenny și Gérard Genette. Pentru Jenny, intertextualitatea „travaliul de transformare și asimilare a mai multor texte, operat de un text centralizator, care păstrează *leadershipul* sensului” (Laurent Jenny, *La stratégie de la forme*, în „Poétique”, 27, 1976, p. 262, *apud TERMINOLOGIE*, 1994: 87). Intertextualitatea este restrânsă la prezența unor elemente structurale preexistente, mai mari decât

lexemul, în vreme ce la Riffaterre microstructurile, „figurile punctuale” ale textului poetic, inclusiv cuvântul, sunt considerate intertexte potențiale care pot fi valorificate ca atare, e drept, mai ales de domeniul stilisticii.

Cea mai sistematică abordare a problemei îi aparține însă lui Gérard Genette care în *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), integrează intertextualitatea sferei mai cuprinzătoare a fenomenelor de *transcendență* textuală (antonimul *imaneței*), oferind un inventar și o descriere complexă a practicilor transtextuale, în număr de cinci: *intertextualitatea propriu-zisă*, *paratextualitatea*, *metatextualitatea*, *arhitextualitatea*, *hipertextualitatea*.

1. INTERTEXTUALITATEA PROPRIU-ZISĂ este „o relație de coprezență între două sau mai multe texte, adică eidetic și cel mai adesea prin prezența efectivă a unui text în altul” (GENETTE, 1982: 8).

Potrivit lui Genette, ea se manifestă explicit în practica tradițională a *citatului*, insert explicit marcat prin ghilimele, sau sub formele mai puțin explicite ale *plagiatului* și ale *aluziei*.

Citatul, rezultat al unui act cultural de selecție și mai ales de ierarhizare, presupune decuparea și retranscrierea unui pasaj dintr-un text străin. El poate prefăa o operă sub forma mottoului, „grefă culturală” (MARINO, 1987: 371) sugerând asumarea și continuitatea unei idei, sau poate deveni element structurant al conținutului, caz în care procedeul poartă numele de *colaj* (*montaj*), iar rezultatul lui este o *compilație*, lucrare erudită, carte făcută cu alte cărți, cartea-citat a cărei expresie tipică ar fi *Dicționarul ideilor primite de-a gata* visat de Flaubert. Există texte compuse exclusiv din citate – antologiile, crestomațiile, compendiile de citate și extrase, „excerpte”,

O TEORIE A LITERATURII

„sentințele” –, astfel că se poate vorbi de existența unui gen literar anume aflat la confluența depozitului cultural, a locului comun și a tehnicii documentare organizate (MARINO, 1987: 372). O specie literară antică, *cento*, reprezintă arhetipul poeziei făcute cu poezie, un poem mozaical alcătuit din versuri și emistihuri alese din Vergilius și Homer. Procedeu va fi exploatat și în Evul Mediu ca structurare a unui poem creștin din versuri păgâne sau de poezia modernă (Ezra Pound, *Cantos*) și de avangardă (dadaismul).

În literatura română, la practica *citatului* și a *aluziei* – citatul recondiționat, desfigurat, nonliteral – apelează Nichita Stănescu preferând în special trimiterile la opera eminesciană, anunțate în *titlu* (*Clipa cea repede, O călărire în zori*) și confirmate apoi de structura de profunzime a textului. *Oda (în metru antic)* e revalorizată de Nichita Stănescu prin citate care se personalizează în funcție de presiunea contextului și integrată într-o „poetică a rupturii” (PETRESCU, 1989: 241):

Supuși cuvântului, de verb mă rog,
du-mă odată din groaza vieții,
du-mă, du-mă
și nu mă mai pedepsi
și mie nu mă mai redă-mă!

(Nichita Stănescu, *Dialog cu oda în metru antic*,
în *Poezii*, București, Editura Minerva, 1988, p. 327)

Nu credeam să-nvăț
a muri vreodată,
nu credeam să mă zarzăre

să mă piază de mugure
 înlăuntru de roată.
 Nu credeam să mă stele,
 nu credeam
 să mănc din vițele
 ram cu umbră și geam
 să mă eu
 nu credeam
 și să mie
 redă-mă
 nu credeam nici atâta.

(Nichita Stănescu, *Odă în metru antic*, în *Îngerul cu o carte în mâini*, București, Editura Mașina de scris, 1999, p. 323-324)

Aluzia și citatul sunt în literatura postmodernă o expresie a vocației ludice și demitizante. Florin Iaru, într-o poezie intitulată *Hai ku mine peste muntele Fudji* preia în manieră ironică cunoscutele versuri eminesciene din *Sara pe deal: Capul meu cade/ pe/ mașina de scris// fruntea de rânduri mi-e plină*.

Înglobarea citatelor în textul personal și comentariul lor este un procedeu generator de literatură livrescă în opera lui Alexandru Odobescu *Pseudo-cynegeticos*, dând naștere unei compilații inedite în literatura noastră, realizate pe baza unui criteriu asociativ, amestec de autobiografie, erudiție și text popular.

Plagiatul, copie neautorizată de autor și publicată sub altă semnătură, nu ridică probleme specific literare, ci doar de natură etică și juridică. Definirea negativă a plagiatului este legată de apariția conștiinței auctoriale și de impunerea ideii de originalitate literară. În Antichitate însă și în Evul Mediu, nu se

O TEORIE A LITERATURII

făcea mare caz de paternitatea unui text scris, autorul, compilatatorul, copistul erau forme ale productivității literare, așezați pe același plan, astfel că plagiatul trecea neobservat în fața necesității de multiplicare și răspândire a textelor.

2. PARATEXTUALITATEA definește (cum s-a văzut la 4.3.1.) relațiile textului cu accesoriile sale, respectiv cu textele și materialele care îl mărginesc: titlu, subtitlu, note marginale și infrapaginale, prefață, postfață, rezumat, ilustrații, cuprins, bibliografie etc. Acest discurs însoțitor are o *dimensiune publicitară* (intenționează să facă obiectului-carte o reclamă favorabilă, să îl incite pe cititor, să-i decidă alegerea) și o *dimensiune receptivă* (care are în vedere orientarea lecturii prin intermediul informațiilor oferite de autor, critic, editor). Alcătuit din *peritext* (în jurul textului) și *epitext* (în jurul cărții), paratextul angajează două responsabilități diferite, a autorului și a editorului (cf. GENETTE, 1987, LANE, 2007):

Paratextul auctorial:

PERITEXT AUCTORIAL	EPITEXT AUCTORIAL	
	PUBLIC	PRIVAT
Numele autorului	Meditații	Correspondențe
Titluri – intertitluri	Interviuri	Confesiuni
Dedicații	Dialoguri	Jurnale intime
Epigrafe	Colocvii	Preambuluri
Prefețe		
Note		

Paratextul editorial:

PERITEXT EDITORIAL	EPITEXT EDITORIAL
Coperte	Publicitate
Supracoperte	Cataloage
Texte de prezentare	Nota asupra ediției

Dacă în textul științific și în cel didactic sunt relevante *rezumatul*, *sumarul* și *bibliografia*, în literatură, funcția de adjuvanți de prim ordin ai textului propriu-zis e deținută de *prefețele* (*postfețele*) cu statut de comentariu, realizate de alte persoane decât autorul însuși. *Prefețele de recomandare* își propun să lanseze, sub autoritatea unui nume consacrat, un scriitor debutant sau mai puțin cunoscut și vor avea, prin urmare, caracter exclusiv elogiativ. *Prefețele explicative* au menirea de a-i introduce pe cititori în meandrele unui text dificil sau ale unuiu care ridică probleme spinoase de ordin ideologic și estetic. *Prefețele situative* („bilanț”), elaborate cu ocazia reeditărilor parțiale sau integrale ale autorilor clasici și contemporani, au ori o dimensiune predominant istorico-literară, realizând o „dare de seamă” despre autor și opera lui, ori una eseistică, privilegiind un punct de vedere nou, original asupra unei opere cunoscute (CORNEA, 1998: 134-136).

Prefața auctorială – care se individualizează pregnant mai cu seamă în proza Secolului Luminilor – poate fi abordată din două puncte de vedere: ca *modalizator*, indicând atitudinea locutorului față de conținutul semantic al enunțurilor din textul prefațat, și ca *performativ*, stabilind un anumit tip de relație pe care prefațatorul vrea s-o instaureze, prin intermediul ei, cu cititorul. Ea este „de două ori supliment: o dată față de text (nu e prefațat decât un text ce nu poate oferi toate răspunsurile la

întrebările – sau «reproșurile» – puse de cititor); a doua oară, față de capacitatea de lectură a cititorului (reproșând textului lipsa explicitării tipului de modalizare căruia îi aparține, el își mărturisește incompetența). Vedem astfel apărând cea de-a doua dimensiune a prefetei, și anume cea *performativă* [s.a.]: prin intermediul ei, prefațatorul încearcă să acționeze asupra cititorului furnizându-i o competență de lectură; sau i-o suplimentează, umplându-i lacunele. Prin ce? Cu ce? Cu propria sa atitudine față de textul prefațat” (TOMA, 1982: 28).

Într-un sens extins, ar putea fi considerat paratext și ceea ce Paul Cornea numește *rumoarea* întreținută în jurul textului, respectiv informațiile indirecte, opiniile și impresiile prealabile primite de la ceilalți, care influențează comprehensiunea textului. Aceste recomandări exterioare textului – alături de informațiile directe pe care textul singur le furnizează prin ambalajul, vecinătățile sale (locul pe care textul îl ocupă într-un macrotext: într-o culegere, într-o colecție, în opera unui scriitor deja cunoscut), titlu sau discursul de escortă – alcătuiesc *aspectele prelecturii*, un fel de grilă, de „structură de întâmpinare”, care funcționează ca un instrument de selecție și orientează – într-o direcție bună sau mai puțin bună – procesul de semnificare (CORNEA, 1998: 127-129).

3. METATEXTUALITATEA este relația de comentariu care unește un text cu altul despre care vorbește, fără a-l cita în mod necesar și chiar fără a-l numi. Este prin excelență relația critică (GENETTE, 1982: 9). Metatextul este un mod comentativ de a face literatură în și prin literatură, este literatura ce se constituie prin reflecția asupra ei înseși.

Termenul de *metatext*, extrem de dinamic, a produs o anumită indeterminare conceptuală, fapt pentru care se simte necesitatea unor precizări. E operantă distincția între metatexte

în funcție de domeniile diferite, registrele diferite – scientist-teoretic ori artistic-creator – în care el se dezvoltă.

Ca formă de reflecție teoretică și sistematică asupra artei cuvântului, metatext este *orice text din aria științelor literaturii*: istorie, teorie sau critică literară. Un aspect particular al acestui tip de demers reprezintă ceea ce Paul Zumthor numește intertextualitatea critică, dublet al intertextualității literare, o „critică a criticii”, rezultat al unei munci de „absorbție și reelaborare a altor texte (critice) prin și în cel pe care-l scriu” (ZUMTHOR, 1980: 82).

Ca demers cu finalități estetice (având ca rezultat o operă literară), metatextul se poate prezenta sub două modalități concrete de realizare, în funcție de paternitatea textului-obiect:

- *text personal reflectând asupra textului străin*: fragmentele metatextuale din *Marele singuratic* sau *Intrusul*, în care Preda intră într-un dialog explicit cu Voltaire (îndemnul la „cultivarea grădinii”), cu Rousseau (teza omului natural) sau „comentariul filosofilor” în *Cel mai iubit dintre pământeni*;
- *text personal reflectând asupra lui însuși*; această situație exprimă statutul *textului autoreferențial*, cel care funcționează narcisic, textul care derulând o istorie își contemplă în același spațiu propria sa natură. Cristina Hăulică numește acest tip de text drept *reflexiv*: „e vorba de textul care se întoarce asupra-și, care se poate reflecta și comenta pe sine; textul printre ai cărui referenți găsim textul însuși [s.a.] (în literalitatea ca și în procesul enunțării lui)” (HĂULICĂ, 181: 132).

Astfel de texte ilustrează, în prim-plan sau în subsidiar, o temă a scriiturii sau o „temă a povestitorului”, obsesia poieticii lui Marin Preda, de pildă. Petrini din

Cel mai iubit... este figura Autorului, iar textul întreg poate fi cuprins în formula „romanul romancierului”, întrucât, pe lângă faptul că oferă o explicație a realității obsedantului deceniu filtrată printr-un destin, romanul este și o reprezentare a exercițiului confesiv, literar în cele din urmă, care i-a determinat constituirea. Concepută inițial ca mărturie, ca text-document, confesiunea lui Petrini devine mărturisire, încercare de dezvoltare a sinelui, apoi text independent de autorul său, intrat în circuitul public.

4. ARHITEXTUALITATEA (GENETTE, 1982: 11 și 1994: 17-84) se referă la relația „mută”, de apartenență taxonomică a textului față de un gen, un tip de discurs sau un mod de enunțare care îl înglobează și pe care acesta, la rândul său, îl reprezintă. Ca relație generică a textului cu alte texte, ea se fundamentează pe o serie de norme și constrângeri retorice, dar pune în evidență nu numai constantele, ci și diferențele existente între text și arhitextul său. Este cea mai implicită și mai abstractă formă a transtextualității.

5. HIPERTEXTUALITATEA acoperă „orice relație ce unește un text B (pe care îl voi numi *hipertext*) de un text anterior A (pe care îl voi numi, bineînțeles, *hipotext*) pe care se greșează într-un mod diferit de cel al comentariului [s.a.]” (GENETTE, 1982: 11). Este categoria care se bucură de cea mai mare atenție din partea teoreticianului, întrucât ea ilustrează însăși condiția genuină a textului literar, relațiile interne existente în acest imens teritoriu care e literatura umanității; la limită – spune Genette – întreaga literatură este hipertextuală, căci orice operă evocă o altă, orice operă este un hipertext în funcție de lecturi. În această accepțiune largă, hipertextualitatea nu este departe de comparatismul în centrul căruia stă conceptul

de *concordanță* pe care Paul Cornea l-a denumit astfel: „Zicem că două opere sunt concordante când ele oferă între ele o analogie oarecare, indiferent de natura și de gradul ei” (CORNEA, 1968: 36).

Pentru a fi operațional, Genette reține însă ca hipertexte doar acele texte care sunt în mod masiv și declarat – mai mult sau mai puțin oficial – derivate din altele (GENETTE, 1981: 15) și care dau astfel naștere unei *literaturi de gradul al doilea*.

Față de metatext, care produce, de regulă, discursuri nonficionale, hipertextul derivă dintr-o operă de ficțiune și rămâne operă de ficțiune. De la hipotext la hipertext (conceptele nu induc determinări cantitative sau valorice, ci simple precizări privind precedența textuală), trecerea se operează prin *imitație* (subiect diferit, stil asemănător) sau prin *simplă transformare* (subiect asemănător, manieră diferită). Exemplele aflate la îndemână sunt *Eneida* lui Vergiliu și romanul lui Joyce, *Ulysse*, ambele hipertexte diferite ale aceluiași hipotext, *Odiseea* homeică. Dacă cel dintâi spune un lucru diferit, la fel (imitație), cel de-al doilea prezintă același lucru, altfel (transformare). Obținerea hipertextului din hipotext se poate realiza în trei regimuri:

- regimul ludic care cuprinde *parodia* (transformare) și *pastișa* (imitație);
- regimul satiric: *travestirea* (transformare) și *caricatura* sau *șarja* (imitație);
- regimul serios: *transpunerea* (transformare) și *invenția* sau *forja* (imitație).

Clasificarea lui Genette nu este lipsită de ambiguități, lansând o clasitate textuală care nu există în stare pură. Parodia – spune el – schimbă litera și imită sensul, pastișa invers. „În realitate, observă Nicolae Manolescu, pastișa și parodia sunt foarte greu de deosebit tocmai din cauză că fiecare dintre ele

conține, ca factor de compensare, mijlocul propriu celeilalte” (MANOLESCU, 1987: 93). Și nici nu s-ar putea altfel, de vreme ce în orice operă stilul și conținutul, ideea, se condiționează reciproc; diferența dintre parodie și paștișă poate fi, la urma urmei, doar una de dozare. De aceea, operantă mi se pare distincția realizată de N. Manolescu (1987: 94): parodia e o operație aplicată înțelesului poeziei, ea are o funcție critică putând fi batjocoritoare, sadică, violentă. Paștișa, în schimb, e o operație ce vizează stilul, o rescriere ce își propune să conserve specificul textual al modelului (e un citat deformat prin subțiere sau îngroșare), dar care neglijează conținutul. Dacă parodia e specifică poeziei tradiționale (Topârceanu, *Parodii originale*), paștișa poate fi întâlnită în cea modernă și, mai ales, în cea postmodernă.

Ioan Groșan, în *O sută de ani de zile la porțile Orientului*, paștișează un întreg segment al literaturii, cel prezent în manuale și banalizat prin canonul școlar. *Descrierea Moldovei* este o secvență intertextuală extrem de densă, un mozaic de citate din opere literare, din „comentariile literare” învățate în școală, cărora nu li se menționează paternitatea:

O, dulce plai al Moldovei! Dacă din inima dealurilor Vasluiului o iei în sus pe lângă vechile podgorii domnești pe drumul numit acum drum forestier și dacă ajungi pe culmea cea mai înaltă a muntelui Ceahlău vei vedea o țară mândră și binecuvântată între toate țările semănate de domnul pe pământ. Ea seamănă a fi un măreț și întins palat, cap d'operă de arhitectură, unde lega mama naratorului motoceii la un capăt de crăpau mâțele jucându-se cu ei. Aici oamenii sunt tăcuți, serioși, cu

liniile feței puțin cam obosite și-i salută respectuos pe Domni, iar nu slabi și ogârjiți ca cei de la șes. Ici o femeie mănâncă un măr, dincolo șerpuiește Ozana cea frumos curgătoare din care nu se mai vede calul și călărețul, iar alături te afunzi într-o mare de grâu și porumb în care ursul se plimbă în voie.

(Ioan Groșan, *O sută de ani de zile la porțile Orientului*,
București, Editura Fundației Culturale Române,
1992, p. 25-26)

La fel, în *O seară la operă*, Mircea Cărtărescu oferă o istorie a marilor stiluri ale poeziei românești: premodernii, Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Bacovia, Blaga, Barbu, Arghezi. Iată cum sună Barbu și Blaga în duetul livresc de la operă:

MAIMUȚOIUL:

lungește-te, cu cardinali, pe soare
la timpul ofilirii, presupus,
aprinse văi în bucle să-ți presare
lumină arsă, stângă, de apus

fii focul de pe lupă, stea exactă
lunule bălăcite în ocean
triunghi adevărat, buză compactă
gest recuzat, oprit nazarenean

FEMEIA:

frate, când mă cuprinzi
cu brațul tău, cu blândul, simt un zvon
din care veac suind în trupul meu
de parcă
nu om, ci zeu în brațe strâng
și-o rumeneală-mi urcă în obraji
și patima ce-o scutură zefirul
în sânul nimfei, galeș așteptând
s-apară-n crâng copita despicață
o simt și eu
așa ți-e sângele de cald, iubite

(Mișcea Cărtărescu, *O seară la Operă*, în *Dublu CD*,
Antologie de poezie, București,
Humanitas, 1998, p. 47-48)

Indiferent de gradul în care se realizează transformarea textului inițial, pastșa nu e un simplu joc literar, un *puzzle* realizat din clișeele unui poet, ci exprimă, prin ea însăși, o estetică, o atitudine critică ce deconstruiește și dezestetizează vechea structură. Dar, dacă în parodie predomină intenția deformatoare, totdeauna ironică, în pastșă imitația rămâne amabilă, ea este „opera unui lector subtil, falsificarea este mărturisită, avem de-a face cu un exercițiu afectuos față în față cu textul sursă” (PETRAȘ, 2002: 175). O pastșă aparte este în literatura română volumul stănescian *În dulcele stil clasic* care – cum indică de altfel și titlul – cuprinde exerciții de rafinare a expresiei poetice, texte în care poetul preia cu o ironie cordială („dulce”) retorica afectată a poezilor premoderni. Intenția nu e nici pe departe

aceea de a o desființa, dimpotrivă, poetul asimilează experiența poeziei clasice, mulând-o pe tiparul unei sensibilități moderne în percepția Erosului sau a Creației. Textele trădează privirea melancolică a poetului modern față de o vârstă apusă a Poeziei, modestă estetic, sentimentală, naivă, convențională, dar cu un farmec de netăgăduit și, mai ales, cu valoarea pionieratului în materie de limbaj erotic, în sfârșit, o poezie ale cărei unelte pot fi revalorificate în spiritul înaltei poezii.

Față de atitudinea estetică blândă, profesată de autorul pastişei, șarja imită stilul într-un mod exagerat și bufon (Proust, *Pastiches et Mélanges*), în vreme ce invenția (forja) îl preia ca model serios, autoritar.

Travestirea e rezultat al unor transformări stilistice cu funcție degradatoare; se realizează într-un spirit burlesc, nu operează modificări ale subiectului și ilustrează un tip unic de transformare stilistică, trivializarea: Scarron, *Le Virgile travesti* și Marivaux, *L' Iliade travestie*.

În sfârșit, transformarea serioasă sau transpunerea este tehnica în cel mai înalt grad modificatoare, creativă, ea se investește în texte vaste (Joyce, *Ulysse*, Thomas Mann, *Doctor Faustus*) a căror amplitudine tinde să mascheze caracterul lor hipertextual.

Indiferent de natura sa, hipertextul este o formă de bricolaj sau arta de a face ceva vechi cu ceva nou.

Cele cinci tipuri genettiene de transtextualitate nu trebuie privite ca niște clase etanșe, ele acționează prin diseminare. Arhitextualitatea generică se constituie aproape întotdeauna pe calea imitației, deci a hipertextului, căci fiecare operă preia, în mod obedient sau polemic, canoanele genului la care se raportează. Apartenența la arhitext a unei opere este adesea declarată prin mijlocirea indicilor paratextuali – precizări de genul *roman*, *proză fantastică*, *comedie în cinci acte*, *eseuri*

filosofice – sau chiar prin titluri denominative ca *Poezii*, *Poeme într-un vers*. Acești indici reprezintă, prin ei înșiși, o formă incipientă de comentariu, deci de metatext. Pe lângă aceasta, paratextul poate furniza forme de comentariu avizate, elaborate (păreri critice, mărturisiri ale autorului), iar hipertextul are adesea valoarea unui comentariu implicit, presupune o poziție critică, uneori chiar polemică mergând până la desființarea unui gen sau stil (Genette îl citează pe Proust potrivit căruia „pasișă este critică în acțiune”).

6. CONTEXTUALITATEA este o categorie transtextuală propusă de Paul Cornea ca o completare la clasificarea genettiană. De altfel, Paul Cornea denunță astfel și o limită a modelului jakobsonian al funcțiilor limbii, „ignorarea determinării «mesajului» de către «situația de enunțare»” (CORNEA, 1998: 21), deci absența factorului „context” în cadrul oricărui proces de comunicare, implicit și al literaturii. Contextualitatea ar reflecta „relațiile textului (de interacțiune, implicare, interferență etc.) cu câmpul socio-cultural de apartenență (genetică sau funcțională) constând, de exemplu, în textualizarea unor opțiuni, interese, atitudini, obsesii caracteristice diverselor grupuri sociale (hegemonice sau nu), absorbția de «preconstruite» tematice ori de configurații semantice migrante: «topoi», «ideologeme» etc.” (CORNEA, 1998: 85). Subordonată contextualității este COTEXTUALITATEA, adică relația sincronă a textului cu alte texte produse la un moment dat în același spațiu cultural, relație ce dă textelor coprezente un „aer de familie” vizibil prin afinitățile de limbaj, prin recurențele simbolice, analogiile și interferențele de orice tip, discrete sau evidente, juxtapuse sau conflictuale etc. Analiza cotextualității relevă faptul că simpla coexistență a discursurilor nu este niciodată inocentă (CORNEA, 1998: 85).

În literatura română, de exemplu, apariția romanului de analiză psihologică (Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*) trebuie pusă în legătură cu tendința de sincronizare a literaturii noastre cu cea europeană susținută teoretic de cercul de la „Sburătorul”, în vreme ce revigorarea modelului balzacian în contextul cultural interbelic (George Călinescu, *Cartea nunții*, apărută în 1933, la trei ani după romanul camilpetrescian) este expresia unei situări cotextuale, atitudinea unui prozator de factură clasică față de acest curent de opinie.

7. AVANTEXTUALITATEA privește relația textului cu alte texte (pre-texte) care îl preced în creația aceluiași scriitor, respectiv întreg corpusul documentelor autografe de redactare și al variantelor aceleiași opere. Un dosar complet de geneză a textului lasă să se întrevadă patru mari faze (cf. Pierre-Marc de Biasi, *La critique génétique*, în *Introduction au méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Bordas, 1990, apud GENGEMBRE, 2000: 60):

- preredacțională: explorare, decizie, programare;
- redacțională: dosar documentar, *bruioane* (ciorne), planuri, schițe, transcrieri;
- preeditorială: manuscris definitiv, copie, corecturi, bun de tipar;
- editorială: ediții succesive.

Avantextele au fost studiate din perspectivă psihanalitică, în măsura în care ele reprezintă un revelator netrucat al inconștientului subiectului creator (Jean Bellemin-Noël), dar și dintr-o perspectivă filologic-textuală care privește textul definitiv ca rezultat al unui proces de elaborare progresivă, având temporalitatea sa și fazele sale specifice (genetica textuală, critica genetică sau critica textuală).

O TEORIE A LITERATURII

Tabloul dinamicii textuale reperabile în vastul câmp al literaturii dovedește calitatea sistemică a fenomenului literar, faptul că textele se fac din texte, că literatura e capabilă să se autogenereze la nesfârșit.



Textul oral – textul scris

5.1. Culturi orale/culturi scrise

În istoria culturii există prejudecata că formele orale sunt forme arhaice, primitive, în vreme ce formele scrise sunt evaluate și moderne. În fapt, în foarte multe culturi a existat, în funcție de epoci, fie o atitudine de sacralizare a scrisului, fie una de sacralizare a cuvântului rostit. În cultura minoică, forma superioară era considerată cea orală, scrisul având doar o funcție utilitară. Ca să fie valoroasă, o operă trebuia să fie socializată, făcută publică. Față de aceste forme orale și spectaculare, existau și culturi care sacralizau Cartea: cultura arhaică egipteană destinată doar inițiaților sau cultura iudaică a cărei literatură se reduce la Cartea Sfântă, *Biblia*. Tot ceea ce era considerat valoros se fixa în scris și, odată scris, avea semnificația legii.

Tipul de cultură derivă din configurarea specifică a unui anumit model social. În cartea sa, *Scriere și oralitate în cultura antică*, Andrei Cornea demonstrează că societatea greacă, o societate a oralității autentice (chiar dacă secundă, coexistând cu formele scriptice), era una de tip *politic*, o lume care funcționa pe baza unor modele vii de conduită existente în conștiința umană și păstrate prin memorie (*anamnesis*), în vreme ce societățile orientale (ebraică, egipteană, babiloniană) erau societăți

de tip *administrativ*, fundamentate pe „principiul listei”, al unui set de prescripții și reguli scrise ce trebuiau urmate fără abatere. Astfel de „popoare ale Cărții” priveau datinile orale ca aspecte ilegitime, suspecte. Aceste modele sociale – organic la greci, schematic în Orient – au dezvoltat o educație bazată pe ascultare sau scriere și o valorificare diferită a „personajelor” culturii: scribul venerat în Orient, pentru că reprezenta încarnarea înțelepciunii, va fi înlocuit de greci cu poetul epocii arhaice sau cu retorul și sofistul din epoca clasică și postclasică (cf. CORNEA, 1988).

O situație aparte prezintă cultura veche indiană care exista în scris, dar își asigura circulația pe cale orală, prin învățarea textelor sacre pe dinafară, sub îndrumarea unui guru. Păzite de larga popularizare prin interdicții cumplite și exersate exclusiv în mediul sacerdotal, textele indice și-au conservat, chiar în cazul transmisiei lor prin audiere și recitare, forma.

Caracterul oral al unei literaturi – punctează Ioan Pânzaru în cartea sa, *Cercetare de estetică a oralității* (1989) – nu trebuie explicat în funcție de „o schemă de evoluție istorică prestabilită (care prescrie bunăoară ce trăsături sunt «arhaice» sau «originare»), ci în raport cu o serie de constrângeri specifice unei culturi, cum ar fi mijloacele de comunicare, teoria care le justifică în conștiința socială, instituțiile care asigură perpetuarea tradiției, felul cum e gândită separația între diferite tipuri de discursuri («sistemul genurilor»). Studiul acestor constrângeri ne permite să înțelegem ce este o societate orală nu în legătură cu tehnologia ei («înapoiată») sau cu nivelul cunoștințelor ei științifice despre lume («primitivă»), ci în legătură cu faptul că *mijlocul de comunicare prin care se perpetuează cultura aceluia popor este vorbirea* [s.m.]” (PÂNZARU, 1989:

12-13). Numai privind oralitatea ca un *concept funcțional*, ca un sistem de constrângeri care se aplică transmiterii verbale a textelor culturale, ne putem explica revirimentul ei în Evul Mediu (cântecul de gestă), deci adoptarea unei forme străvechi, datând din timpurile homerice, pentru circulația unui conținut feudal și creștin, esențialmente nou. Tocmai de aceea trebuie să privim oralitatea „nu ca pe o etapă evolutivă a literaturii, ci ca pe un mod al ei, care poate dispărea sau reapărea în cursul veacurilor” (PÂNZARU, 1989: 13).

Paul Zumthor în *Introduction à la poésie orale* (1983: 21-43) identifică trei tipuri de oralitate prezente în cultura umanității:

- ❑ culturi analfabete sau o oralitate primară, ilustrând civilizația vocii care ignoră scrierea (înțelegând prin scriere orice sistem de simbolizare codat exact și traductibil în limbaj);
- ❑ culturi care dețin scrierea și dezvoltă în paralel două sisteme de comunicare, cel scris și cel oral, cu posibilități de interferență; pot funcționa în două maniere: ca *oralitate mixtă*, când influența scrisului rămâne externă, parțială și întârziată (culturile analfabete din lumea a treia) sau ca *oralitate secundă* care se (re)compune plecând de la scris și în interiorul unui mediu în care scrisul predomină asupra valorilor vocii;
- ❑ culturi scrise, în care scrierea devine exclusivă și în care se instalează o realitate postscripturală de tipul mass-mediei; această oralitate mediatizată este una de tip mecanic.

5.2. De la literatura orală la literatura scrisă

Deși a fost recunoscută drept oximoron flagrant, structura de *literatură orală* este cel mai puțin nepotrivită pentru a desemna manifestările de tip literar transmise prin intermediul vocii. Față de alte sintagme prea largi sau prea restrânse (*tradiție orală, folclor, poezie orală*), aceasta are cel puțin avantajul de a pune accentul pe înrudirea funcțională dintre oral și scris. Literatura orală, spune Adrian Marino, este „paralelă, simetrică și diametral opusă *literaturii scrise*, cu care întreține numeroase relații de interferență de ordinul *scriere/oralitate* [s.a.]” (MARINO, 1987: 47-48). Această raportare, în general făcută de pe poziții ireconciliabile, a trebuit să recunoască totuși existența unor paradoxuri: pentru a fi cercetată, literatura orală recurge nu doar la înregistrare, ci și la forma scrisă, iar literatura scrisă rămâne cu nostalgia oralității – care-i asigură o infuzie de naturalețe în limbaj – manifestată fie sub forma apropierei de limba vorbită (atât în proză, cât și în poezie), fie în redescoperirea de către romantici a poeziei populare, fie în căutările muzicale ale simbolismului. Romantismul, legat de dezvoltarea ideii de naționalitate în secolul al XIX-lea, este, de altfel, curentul care a cultivat solidaritatea dintre cultura orală și cea scrisă, eliberând literatura populară de prejudecata unui statut inferior și subaltern. Se poate vorbi astăzi despre scrisul care tinde spre oralitate și despre oralitatea care își caută modelele în scris. Degradarea, poluarea poeziei folclorice se explică prin suprapunerea modelului oral modelelor inferioare ale culturii scrise.

5.3. Tipuri de texte în funcție de relația oral – scris

Deși, în uzul cotidian, *literatura orală* e folosită ca sinonim al *literaturii populare*, cele două noțiuni nu se suprapun perfect, literatura orală fiind un concept integrator care se referă la toate acele texte create și difuzate fără mijlocirea scrisului, dar care au trăsături specifice literaturii, au valoare estetică. În cadrul relațiilor oral/scris se specifică patru situații:

- Oralitatea pură, respectiv *compoziție orală/difuzare orală*, definește situația *literaturii* care există în exclusivitate în afara *literei*, fiind concepută numai pentru voce. Este caracteristică pentru *textele folclorice* și presupune compunerea și recitarea integral orală. Compunerea și recitarea sunt fenomene concomitente (compunere în performanță), există însă și posibilitatea ca textul să fie memorizat și recitat apoi de către barzi sau interpreți profesioniști, care nu fac altceva decât să repete compozițiile altora cu variante minime.

Textul folcloric există atât ca VARIANTĂ DE TEXT, cât și ca VARIANTĂ DE INTERPRETARE. El se perpetuează numai ca schemă compozițională și ca repertoriu de mijloace expresive. Durata textului folcloric e asigurată de repetitivitate, iar structura sa aparte e fundamentată pe educația memoriei și pe conservarea tiparelor. Se disting astfel două aspecte ale existenței faptelor folclorice (POP, RUXĂNDOIU, 1990: 48):

- o existență *virtuală* în memoria unei colectivități date, statut dominat de tipare și modele colective;

- o existență *concretă*, realizată prin actualizarea creației de către individul interpret în fața grupului de ascultători. Din glisarea dinspre virtual spre concret rezultă **VARIANTA**.

În aceste condiții, limbajul propriu textului folcloric se caracterizează prin omogenitate stilistică. Interpretului îi sunt date, prin tradiție, atât modelul virtual al creației (o schemă prealabilă și relativ stabilă), cât și un repertoriu lingvistic, un cod pe care el îl poate folosi cu relativă libertate. Dacă limbajul textului scris poartă amprenta individualității autorului său, limbajul textului oral este nu al autorului interpret, ci al comunității vorbitoare din care el face parte; autorul are o minimă autonomie față de limbajul popular pe care îl preia într-o formă, e drept, mai elaborată. Mijloacele de realizare stilistică circulă de la o creație la alta și chiar de la o categorie la alta, limbajul nu individualizează nici creatorii, și nici tipurile de texte, de aceea nu putem vorbi despre constituirea unor stiluri colective sau individuale în spațiul literaturii orale. De aici, impresia că textele folclorice vorbesc „aceeași limbă”.

În cadrul textelor compuse și difuzate oral, un loc aparte este deținut de *textele-formulă*, texte fixate definitiv datorită acțiunii unor interdicții magice sau convenționale care obligă la reproducerea lor exactă ori de câte ori situația de enunțare se repetă: textele liturgice, mitice, ceremoniale, formulele magice și de salut, descântece. Bucurându-se de o atitudine de respect desăvârșit, de pietate chiar din partea recitatorului, ele circulă ca texte fixe, ca invariante, asemănându-se din

acest punct de vedere cu textul scris. E o situație specială, cea a textului oral stabil datorită faptului că se înscrie într-un spațiu simbolic protejat.

În epoca modernă, apar forme de manifestare scrisă în interiorul comportamentului folcloric, care nu infirmă însă esența oralității: caiete de amintiri și cântece, scrisori ale soldaților din armată sau de pe front. Sunt texte concepute oral și dictate celor care știu carte, din nevoia de conservare sau de transmitere la distanță.

- Trecerea de la oral la scris se realizează prin *compoziție oral-scrisă/difuzare orală*. În această situație intervine procedeul dictării: poetul compune oral, dar simte, în același timp, nevoia consemnării producției sale, a conservării și transmiterii prin scris a textelor; se constituie astfel ciclul *memorizare – dictare – memorizare*, respectiv compunere mentală debitată oral, apoi dictată în vederea memorizării și recitării ulterioare. Epopeea, spre exemplu, are o origine orală, s-a născut în ambianța aristocratică a palatelor miceniene, în timpul serbărilor fastuoase la care aezii își cântau compozițiile pe teme războinice și maritime. Asemenea compoziții de dimensiuni reduse au fost transmise timp de secole pe cale orală, pentru ca un rapsod, etimologic „cusător”, să asambleze într-o structură amplă toate aceste episoade răzlețe și să le restituie în forma pe care o cunoaștem astăzi.
- *Compoziție scrisă – difuzare orală* – este formula hotărâtoare pentru destinul ideii de literatură. Textele sunt compuse și redactate în scris pentru ca ulterior ele să intre, voit sau nu, în circuitul oral al recitării și al

audiției colective. Sensul acestei mișcări este de la scris la oral: poemele sunt scrise în vederea audiției, a lecturii cu voce tare, pentru ca, după ce contextul cultural care le-a creat se epuizează, ele să devină texte tăcute, destinate lecturii. Exemplul tipic este textul oratoric, discursurile fiind scrise pentru a fi memorate și rostite în fața mulțimii. În literatură, este cazul *cântecelor de gestă* medievale, compuse în scris de trubaduri, memorizate și executate apoi de către profesioniștii cântecului, jonglerii. Procedul reprezintă un punct de ruptură decisivă cu tradiția compunerii orale, cu improvizația; astfel de texte există ca INVARIANTĂ DE TEXT și VARIANTĂ DE INTERPRETARE.

Același statut îl au astăzi textele de muzică și operele dramatice. Specificul scriiturii cântecelor moderne ține de destinația orală a acestor texte: simplitate sintactică, transparență semantică, redundanțe mai numeroase. O cerință fundamentală a oricărui poem autentic oral este ca el să fie receptat adecvat cu ocazia unei audiții unice continue, în vreme ce poemul scris permite o receptare ce trece prin reveniri, recitiri parțiale ale unui anumit vers sau ale unei anumite sintagme în lumina unui vers sau a unei sintagme ulterioare, fapt imposibil în cazul performanței orale. De pildă, într-o poezie ca *Gorunul* lui Lucian Blaga, din perspectiva finalului notațiile inițiale apar resemnificate, ceea ce înseamnă că, pentru a fi receptat ca atare, textul are nevoie de cel puțin două lecturi succesive.

Poezia destinată performanței orale nu poate mobiliza toate resursele proiecției axei paradigmatică pe axa

sintagmatică; atunci când depășește un anumit grad de complexitate ea devine inaccesibilă receptării.

De o complexitate reală se bucură însă poemele destinate lecturii tăcute, al căror text e ocazional recitat sau pus pe note (texte poetice celebre cu o structură cantabilă – Eminescu, Coșbuc, Minulescu –, dar și poezii moderne cu o versificație neconvențională); ele rămân, tipologic, în interiorul scrisului, chiar dacă sunt executate oral, la fel cum o operă orală, chiar transcrisă, rămâne operă „nescrisă”. Transcrierea operei orale sau vocalizarea operei scrise sunt fenomene marginale față de regimul lor obișnuit de circulație, ceea ce dovedește că *tipologia textuală este decisă de intenționalitatea cu care a fost produs textul*, de actul compunerii lui care determină o serie de caracteristici structurale prealabile execuției.

Textul dramatic este structurat pe două niveluri: dialogul destinat a fi rostit, dar și pus în acțiune și didascaliiile – simple prescripții lingvistice sortite transpunerii pe scenă – care nu aparțin decât textului scris. Grație acestei compoziții specifice a suportului său, textul dramatic deține o situație specială între celelalte opere orale: ca operă literară este o operă alografică, cu o identitate sintactică precisă, pentru că o găsim neschimbată în toate exemplarele ei, ca operă scenică este autografică, alta în diversele puneri în scenă sau chiar în diferitele spectacole ale aceleiași regii.

- *Compoziția scrisă – difuzarea scrisă* reprezintă semnul deplinei autonomizări a scrisului și deci al constituirii efective și integrale a literaturii scrise: compunerea

directă în scris în vederea comunicării tăcute prin lectură. Compoziția scrisă destinată lecturii mute intră într-un câmp al procedeeelor scripturale: notare, redactare, corectare, transcriere, publicare.

Textul scris este obiectivat, stabilit o dată pentru totdeauna (ceea ce nu înseamnă că nu poate fi ameliorat, ca în cazul edițiilor revăzute și adăugite), existând ca INVARIANTĂ DE TEXT ȘI DE INTERPRETARE. Condiția durabilității sale este fixarea într-o structură, pe când în cazul textului folcloric este reluarea permanentă, circulația. Durata textului scris depinde de durata suportului, cea a textului oral de memoria și vitalitatea unei populații. Momentul nașterii unei opere scrise este momentul fixării ei pe hârtie, cel al nașterii operei orale este momentul acceptării ei de către colectivitate, ceea ce arată, o dată în plus, că existența acesteia din urmă este dependentă de colectivitatea receptoare, și nu doar de inițiativa artistului. Mai mult, textul oral dă sentimentul apartenenței la un grup social, resuscitează în fiecare individ sentimentul identității și, în felul acesta, sudează auditoriul.

5.4. Mediu și sens: opera cultă/opera tradițională

Interesul pentru suportul material al enunțării este de dată recentă și are ambiția să fundamenteze o disciplină autonomă, mediologia (cf. Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, Paris, 1991). Miza ei este aceea că *modul în care se instituie, din punct de vedere material, un text este parte integrantă din sensul său*, căci, din momentul în care un

anumit gen de discurs își asumă un anumit dispozitiv material de comunicare, este implicat tot ansamblul configurărilor de gestiune a cuvântului. Opoziția cea mai tranșantă, oral/scriș, dedusă din opoziția mediilor de transmitere – unde sonore/semne grafice –, se vede dublată, în cazul literaturii, de opoziția operă cultă/operă tradițională, cu mențiunea că, în perimetrul literaturii, tiparul a potențat serios efectele scrisului.

Ca mod de ființare, opera cultă este obiectivată, ea există în mod concret, independent de context, de autor și de cititor. E un enunț de tip *decalat*, căci pentru a se adresa operei, cititorul nu are nevoie de prezența efectivă a autorului ei. Textul oral este un *enunț dependent*, nu ne poate parveni decât prin mijlocirea autorului-interpret, pe care discursul îl conține de altfel permanent. Comunicarea acestui tip de text presupune ca destinatarul și enunțatorul să se afle în același mediu fizic și în același timp. De aici, o importantă consecință: de o parte, prezența enunțurilor în care „abundă indicatorii paraverbali (mimica în special), redundanțele și elipsele, reperajele față de situația de enunțare (ambreierea lingvistică), cele în care co-enunțatorul poate în orice moment să acționeze asupra enunțării în curs; de cealaltă, enunțurile care pretind a fi autosuficiente, care tind să construiască un sistem de reperaje intratextual” (MAINGUENEAU, a, 2007: 193).

În afara autorului-interpret, textul oral este doar o VIRTUALITATE, un sistem de potențialități pe care actul performării le concretizează într-un mod *sui generis*. Formaliștii ruși Bogatîriov și Jakobson au făcut, încă din 1929, observația pertinentă că „în folclor, corelația dintre opera de artă, pe de o parte, și obiectivarea ei (adică așa-zisele variante ale operei respective în interpretarea diferiților purtători de folclor), pe de altă parte, este analoagă cu corelația dintre limbă

(*langue*) și vorbire (*parole*). Ca și limba (*langue*), opera folclorică este un fapt extra-personal, ea are doar o existență virtuală, fiind un complex de norme și impulsuri, o canava tradițională pe care sunt executate broderiile individuale, tot așa cum acționează și purtătorii vorbirii (*parole*) în raport cu limba (*langue*)” (BOGATÎRIOV, JAKOBSON, 1983: 465-466). Aceasta nu înseamnă că inovația este exclusă, ci doar că ea are, la început, caracterul unei abateri lingvistice pe care socializarea sa, acceptarea de către comunitate, o transformă în regulă și o integrează apoi repertoriului stabil de mijloace, adică faptelor de limbă. Textul scris nu se confruntă cu atare restricții, el se supune unei exprimări strict individuale, care nu este dată *a priori*. Tocmai pentru aceasta, cercetătorii amintiți au susținut orientarea textului folcloric către *langue*, iar a literaturii scrise către *parole* (BOGATÎRIOV, JAKOBSON, 1983: 466). Textul scris este, așadar, vorbire individuală, textul oral este limbaj colectiv.

Din distincția *opera folclorică impersonală* – *opera cultă personalizată*, rezultă și gradul diferit de individualizare, atât la nivelul expresiei, cât și la nivelul conținutului. Eliberat de îngrădiri temporale și psihologice, textul scris manifestă o deplină libertate în alegerea întinderii sale (genurile de lung metraj sunt exclusiv scriptice) și în abordarea temelor (temele intimității profunde sunt, de asemenea, apanajul literaturii scrise). Permițând un travaliu îndelungat asupra textului, literatura scrisă este o literatură a nuanței, a detaliului, a imperceptibilului și a inefabilului. Literatura folclorică uzează de o tehnică duală, accentuată hiperbolic, de un sistem structural alb – negru, care „ține fără îndoială de un fel arhaic de a gândi, dar e în același timp și o consecință a oralității, căci de abia în felul acesta opozant

faptele se imprimă mai bine în memorie și dăinuiesc cu mai multă tenacitate” (BÎRLEA, 1979: 20).

Originalitatea – care a început să se manifeste cu fervoare începând cu romantismul – este obsesia scriitorului cult, obsesie pe care și-o exercită din interiorul unei estetici colective asumate sau al uneia strict personale. Literatura populară se pretează mai bine încercărilor de sistematizare, de clasificare pe funcții (ceremoniale sau nonceremoniale), pe genuri și specii, este o literatură mai bine compartimentată, o literatură având respectul regulilor discursive. Textele literare culte manifestă tendința de atipicitate, amalgamează modalități și procedee, importându-le chiar și din zonele de uzanță neliteraturizată a limbajului (limbaj jurnalistic, oficial, științific), utilizează chiar și coduri diferite (artificiale, alte idiomuri, străine față de cel de bază), ceea ce determină o dispersare a omogenității lor lingvistice.

În textul oral, istoria povestită este deja, în mare, cunoscută publicului, schemele formulare, folosite cu variații tolerabile, fac ca noțiunile de „operă” și de „autor” să capete accepțiuni foarte diferite: „Într-un univers dominat de oralitate, autorul reactualizează, în funcție de circumstanțe specifice, un lucru pe care l-a auzit recitat de alții, el întrețese bucăți (formule, liste, episoade...) preexistente. Aici primează necesitatea de a stabili un contact cu auditoriul, și nu de a dezvolta un text autonom, o rețea de trimiteri intratextuale. Fiecare recitare constituie o interacțiune între recitator, memoria sa, publicul său imediat, memoria acestui public” (MAINGUENEAU, a, 2007: 196-197). Discursul se sprijină pe locuri comune, pe expresii ale unei înțelepciuni imemorabile, pe valorile unanim acceptate ale comunității, toate acestea servind la reliefaarea moralei.

Actul emiterii și cel al receptării nemaifiind concomitente, textul scris circulă în baza unei convenții suplimentare – sistemul grafic –, care pretinde o anumită specializare din partea receptorului. Astfel, textul scris se adresează numai persoanelor alfabetizate. Fixarea într-o structură scrisă definitivă permite reproducerea în copii aproximative sau identice, manuale sau mecanice, numite *exemplare* și determină conștiința autorității nu numai a celui care scrie textul, ci și a celui care îl copiază sau îl compilează (textele medievale), îl editează, îl traduce etc. Autorului operei orale, multiplicat în atâtea ipostaze câți interpreți performează textul, îi corespunde autorul unic al textului scris, un autor dictatorial și posesiv, care își cere drepturile de creator absolut.

Suportul stabil, palpabil, diferențiază textul scris de cel oral, evanescent, care „se evaporă” odată ce vocea care l-a rostit tace. În aceste condiții, modelarea textului scris se face pe baza unor principii vizuale, ca urmare, capătă un rol important așezarea în pagină, ce devine o primă recomandare a textului scris (poezie/proză/teatru). Codul grafic completează mesajul, la fel cum, în textul oral, elementele nonverbale și cele paraverbale devin vectori de semnificație și antrenează toate registrele senzoriale ale receptorului. Limbajul grafic (ideograme, caligrame, ilustrații, fotografii) este singurul cu care textul scris se poate afla în simbioză; în general, el se prezintă însă sub formă pură, ca simplă desfășurare de semne lingvistice, în descifrarea cărora un rol decisiv revine punctuației, mod de a semnala în scris fluxul intonațional din vorbire.

Pentru cel care compune „cu pana în mână”, noncoincidența actului producerii cu cel al receptării atrage după sine consecințe avantajoase în planul expresiei și al conținutului. Ieșind de sub exigența creării pe loc, autorul are posibilitatea de

a reveni asupra textului pentru a-l corija, a-l rafina, a-l stiliza. De asemenea, el are o libertate compozițională totală față de stereotipiile, prolixitățile și redundanțele creatorului spontan. În orice operă orală, creatorul nu are posibilitatea de a fi pe deplin conștient de arhitectura textului pe care tocmai îl produce (situația e valabilă și în romanul foileton al secolului al XIX-lea, publicat pe fragmente scurte în cotidiene, cu o structură fărâmițată, bazat pe o succesiune de episoade cu relativă autonomie). Rezultă de aici două trăsături ale textului scris: *caracterul reversibil* și *caracterul elaborat*. Literatura orală se presupune a fi spontană și naturală, cea scrisă identificându-se cu o activitate gândită, artificială, chiar savantă. Opoziția stil vorbit/stil scris nu mai este relevantă în cazul în care se intenționează, în literatura scrisă, obținerea unui „efect de oralitate” (poezia postmodernă, romanele lui Céline sau, la noi, Gabriela Adameșteanu, *Dimineață pierdută*, *Întâlnirea*).

Asemenea autorului, lectorul poate oricând să revină asupra textului pentru a realiza o lectură de profunzime, să intre și să iasă din text de câte ori dorește și pe unde dorește, să-l străbată pe orizontală, pe verticală, pe diagonală etc. Marele avantaj al scrisului este posibilitatea unei percepții textuale globale, pe când textul oral e asumat fragmentar, pas cu pas, traversat și dependent de memoria celui care îl performează, ca și a celui care îl receptează. De asemenea, fiind destinat lecturii individuale, textul scris nu reclamă o adeziune imediată, ci, autonom față de sursa care l-a creat, se deschide analizei și comentariului critic.

Permițând lecturi multiple, textul scris poate fi *lacunar*, provocând cititorul la un demers cooperativ de construire a sensului, în vreme ce textul oral trebuie să se caracterizeze prin *suficiență semantică* (cooperarea ascultătorului fiind punctuală,

acesta trebuie să dețină toate datele necesare unei receptări clare, pertinente). Comunicarea directă emițător – receptor determină transparența semantică a textului (sensurile lui sunt controlabile de către ascultător, emițătorul dispune de strategii de inteligibilitate), în textul scris comunicarea la distanță spațio-temporală favorizează ambiguitatea.

În replică la accesibilitatea textului oral există, în textul scris, o *tentație a dificultății*, a exprimării oblice, o tendință a încifrării mesajului. Având textul la îndemână, autorul își poate permite să creeze o operă dificilă, aceasta și pentru că cititorul are, la rândul lui, răgazul de a o descifra. Prin urmare, limbajul textului scris presupune un grad mai mare de independență față de norma semantică și lexico-gramaticală și o libertate desăvârșită față de folosirea limbajelor specializate, care necesită o minimă inițiere din partea lectorului (limbajul matematic în poezia lui Ion Barbu, de exemplu). Dificultatea, care ajunge uneori să se transforme în obscuritate, e corelată și cu tendința folosirii unui limbaj abstract față de limbajul de mare concretețe al operei populare, procedând chiar la concretizarea abstracțiilor. Tot datorită receptării durative, textul scris își permite construirea de fraze lungi, arborescente, în interiorul cărora se manifestă frecvent subordonarea prin elemente jonctive, în vreme ce textul oral preferă simplitatea sintactică, respectiv relațiile de coordonare sau chiar subordonarea prin juxtapunere.

În registru narativ, opera orală manifestă interes pentru personaje tipologizate, propunând fapte memorabile, care să structureze esențializat experiența comunității și să intre în structuri textuale pregnante. Aceasta presupune că literatura ce se pretează la vaste cicluri narrative este, prin forța lucrurilor, lipsită de subtilități psihologice, personajele puternic tipologizate

asigurându-i continuitatea dincolo de compoziția prolixă, cu numeroase episoade eterogene.

Întinderea textului scris nu e limitată de condițiile (durata) receptării. Speciile de lung metraj sunt toate specii scrise (romanul), unele specii scurte își trădează forma originară orală – povestirea, prin gradul ridicat de implicare a naratorului, nuvela, prin subiectul senzational.

Iată mai jos două texte – unul folcloric, celălalt un sonet eminescian – care pot evidenția, la nivel structural și expresiv, tipologia text oral/text scris:

Afară-i lună și bine,
Cine mi-i drag nu mai vine!
Mă culcai și ațipii,
Dorul pusei căpătâi,
Cu urâtul mă-nvălii,
Doamne, rău mă odihnii!
Mă sculai și pipăii,
Doamne, nimic nu găsii!
Numai dorul inimii,
Scris pe fața perinii,
Cu cerneala ochilor
Și cu pana genelor!

(*Cu cât cânt, atâta sunt*, Antologie a poeziei populare,
ediție îngrijită și prefată de Ovidiu Papadima,
București, Editura Minerva, 1987, p. 183-184)

Când însuși glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii,

Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?

Puterea nopții blând însenina-vei
Cu ochii mari și purtători de pace?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind – ca-n vis, așa vii!

Cobori încet... aproape, mai aproape,
Te pleacă iar zâmbind peste-a mea față,
A ta iubire c-un suspin arat-o,

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii strănerii în brațe –
Pe veci pierduto, vecinic adorato!

(Mihai Eminescu, *Când însuși glasul*, în *Poezii*, vol. II,
București, Editura Minerva, 1982, p. 264)

Textele sunt comparabile datorită apartenenței lor la forma și substanța discursului liric; generic, sunt poezii de dragoste în care curba sentimentului evoluează de la dor (speranța întâlnirii întreținută doar de o proiecție în textul eminescian) la jale (deziluzia finală). Noaptea este intervalul acutizării stării de singurătate. Ambele vorbesc despre o așteptare frustrantă, despre o absență. Cum o fac însă?

Textul eminescian apelează la o formă fixă, destul de pretențioasă în cadrul speciilor formale de poezie, sonetul italian cu 14 versuri, dispuse în două catrene și două terține, cu rimă îmbrățișată, ceea ce presupune un act poetic dirijat, un efort de armonizare a conținutului de idei cu șablonul structural

preexistent. Textul folcloric este astrofic, cu versurile în rimă pereche sau monorimă, și aceasta asigură impresia de curgere a confesiunii, de exprimare naturală, spontană, lipsită de orice retorică. Nimic contrafăcut, nimic exprimat cu intenția de a produce impresie, și totuși impresia se produce cu putere, rezultând dintr-o coerență a imaginii ce face din poezie un întreg la care nu se mai poate adăuga nimic, așa cum concluzia sonetului, ce proclamă eternizarea suferinței, cade și ea implacabil, excluzând orice continuare. Sunt de remarcat, întâi, mijloacele folclorice tipice: tehnica contrastantă din primele două versuri și repetițiile structurante, indicând progresia temporală și sentimentală: *Mă culcai și ațipii/Mă sculai și pipăii* sau *Doamne, rău mă odihnii!/Doamne, nimic nu găsii!* Tot de recuzita folclorică ține și personificarea realităților abstracte, respectiv dorul și urâtul, și, implicit, procesul de concretizare a emoției, care merge destul de departe prin obiectualizarea sentimentelor (*dorul – căpătâi, urâtul – învelitoare*), context în care, paradoxal, realitățile invocate, în loc să încremenească, își potențează dimensiunea afectivă: dorul căpătâi e dorul-speranță, dorul-reazem al minții, al sufletului, al vieții, urâtul e tristețea învâluitoare, negura ce se opune luminii, e „puterea nopții” opace, e sentimentul eminescian al depărtării – imemorale („din umbra vremilor”) – și al răcelii. În ultima secvență, dorul devine mesaj al inimii, exprimat printr-un lanț de metafore ale universului scriptic, adevărate „bijuterii” de expresie poetică, formate extrem de simplu, pe principiul echivalenței: *fața perinii, cerneala ochilor, pana genelor*. Simplitate, concretețe, poezie autentică, la aceasta se reduce esența textului folcloric.

În sonetul eminescian, mișcarea de poetizare începe sub semnul abstractului și rămâne abstracțiune până în final; lipsa localizării imaginii (iubita coboară din „neguri reci”, „din umbra



vremilor”) și inconsistența ei (e nălucă, gest, zâmbet) se asociază cu un limbaj extrem de subiectivizat, al părerii și al vagului. În plus, indeterminarea construiește un cadru simbolic, al distanței, al răcelii afective, al adorației hieratice. Expresia sentimentului este sublimată, indirectă, există un ceremonial al spunerii corelativ cu ceremonialul – proiectat – al apropierii, un aer mistic al întâlnirii, datorat faptului că imaginea iubitei este mediată de reprezentări culturale de ordin religios. La nivelul sintaxei poetice, constanței juxtapuneri din textul popular i se adaugă în poezia eminesciană subordonarea paratactică (*când, ca să, să*). Frecvența inversiunilor este o altă marcă a caracterului elaborat, stilizat al textului scris, în schimb textul folcloric notează pe viu trăirea, el este expresia directă a suferinței: *Doamne, nimic nu găsi!* La Eminescu forța exclamației finale este ușor atenuată de o anumită teatralitate a declamației romantice (răsună aici cunoscutul verdict al Cătălinei: *În veci îl voi iubi și-n veci/ Va rămânea departe...*). E greu de spus care dintre cele două texte place mai mult cititorului de poezie de astăzi. Cert este că textul folcloric, uzând de mijloace mai simple, dar extrem de eficiente, poate reprezenta o alternativă serioasă, deloc naivă, chiar a unui text poetic consacrat.

5.5. Caracteristicile generative și de transmisie ale operei orale

Oralitatea literară se definește în funcție de trei dimensiuni: *compunerea, transmiterea și performanța*, acceptându-se că orice transmitere orală presupune și o performanță orală, dar nu și invers. Compoziția orală pretinde în mod obligatoriu și performanța orală, indiferent dacă aceasta este simultană sau

posterioară (presupunând o fază intermediară de memorizare). În schimb, performanța orală poate fi precedată de o compunere scrisă care are însă în vedere forma orală de performanță, ca destinație definitivă a textului. Niciodată nu va fi operă orală un text care tipologic aparține literaturii scrise, dar care ocazional a fost citit (recitat) cu voce tare.

Cercetătorii sunt, în general, de acord asupra faptului că trăsăturile structurale și stilistice ale oralității se manifestă cel mai clar în cazul operelor cu o *compunere orală în performanță*. Aceasta implică faptul că operele orale pure sunt texte generate în momentul receptării, texte consumate pe loc, ceea ce reclamă o structurare compatibilă cu receptarea într-o unică audiere. Textul oral are un caracter spontan, se supune unui proces generativ/receptiv asemănător celui al producerii sau decodării frazelor în limbă, pe baza unei structuri prestabilite. Tocmai din această cauză operele orale sunt sisteme puternic formalizate.

5.5.1. Caracterul formular

Un prim criteriu de separare a literaturii orale de cea scrisă este cel al prezenței sau al absenței din text a formulelor, a tiparului. Literatura scrisă este în această privință mai liberă, mai puțin supusă constrângerilor comunitare, mărcile individualității operei scrise sunt evidente. Caracterul formular și convențional al literaturii orale trebuie pus în legătură cu principiile mnemotehnicii, ale conservării în memorie a unui inventar de prefabricate, de structuri preexistente, pe baza cărora se construiește textul nou, cât și în legătură cu aspectele normate ale societății vechi, căci textul face apel la un fond comun de reprezentări tradiționale. Există, așadar, niște tipare ale producerii de sens, prin care se ilustrează situații tipice (motive, conflicte,

O TEORIE A LITERATURII

teme), dar și tipare ale expresiei (un inventar de metafore, imagini, epitete, refrene, o întreagă recuzită artistică).

Primele cercetări asupra formulei ca element fundamental al oralității au fost făcute la începutul secolului al XX-lea de elinistul american Milman Parry. Acesta a studiat așa-numitele „inconsistențe homerice” din cele două epopei, *Iliada* și *Odiseea*, acele scăderi ale poemelor care i-au determinat pe unii cercetători, începând chiar cu Antichitatea, să le considere interpolări. Parry observă că aparentele greșeli au caracter sistematic, prin urmare ele nu pot fi considerate niște simple neglijențe, ci chiar reguli interne ale textului. Acestea aparțin în mod prioritar următoarelor categorii:

- fiecare nume propriu e însoțit, în funcție de poziția metrică, de un singur epitet;
- anumite acțiuni exprimate prin verbe sunt caracterizate prin aceleași adverbe cu funcție de epitet;
- anumite cuvinte cer aproape automat apariția unui întreg pasaj care rupe firul narativ pentru un timp mai scurt sau mai lung (celebru este exemplul scutului lui Ahile).

Abaterile menționate dovedesc faptul că o mare parte a textului homeric se bazează pe automatisme sau pe structuri osificate pe care Parry le numește formule: „o expresie folosită regulat, în aceleași condiții metrice, pentru a exprima o anumită idee esențială” (Milman Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Les Belles Lettres, Paris, 1928, p. 16, apud PÂNZARU, 1989: 30). De aici, cercetătorul a tras concluzia că Homer apelează la un fel de cartotecă în care fiecare zeu figura cu epitetul potrivit pentru orice poziție metrică. Un singur om, fie și genial, nu putea ajunge la un asemenea rezultat, deci textul homeric este rodul

muncii inconștiente a generații după generații de aezi. Homer nu și-a compus opera cuvânt de cuvânt, ci a utilizat elemente narrative prefabricate de mărimea unui emistih sau chiar mai lungi, a folosit un inventar ce exista deja în tradiția orală unde funcționa ca procedeu constructiv. Poezia epică trebuie să fi fost la greci o activitate codificată, desfășurată într-un cadru strict reglementat de tradiție. Exista, așadar, o intensă activitate în acest sens atunci când Homer a dat poemelor troiene forma pe care o cunoaștem astăzi. Homer a fost un poet popular, și nu un poet cultivat, el nu și-a compus operele pe hârtie, în mod critic, ci în mod spontan folosind experiența tradiției. Epopeile sale nu sunt creația exclusivă a geniului individual, ci opere compozite, create în performanță, pe baza acestor sintagme formulare și a unor scheme tematice.

Cercetările lui Parry au fost continuate de discipolul său Albert Lord care, investigând cântecele guzlarilor din Bosnia Herțegovina, a făcut importante analize asupra variabilității operelor în performanță comparând variantele aceluiași cântec interpretat de diferiți cântăreți sau cântat de același cântăreț în momente diferite. Diferența dintre versiunile aceluiași cântec l-au făcut pe Lord să conchidă că modul de structurare a textului este repetiția (anumite versuri se pot repeta cel puțin o dată, dacă nu de două ori) și dilatarea sau contractarea (anumite cuvinte pot accepta după ele caracterizări standard, prin formulă, sau, dimpotrivă, se pot lipsi de acestea). Lord a demonstrat că guzlarii, departe de a repeta un text fix, erau în stare să compună *ex tempore*, cu ajutorul unor formule asemănătoare celor pe care le folosisse Homer. Stăpânind aceste elemente de compoziție și de expresie gata făcute, ei le asamblează în funcție de cursul povestirii. Deținerea unui asemenea inventar îi permite performerului să improvizeze și pe un subiect nou,

sistemul formular având un caracter generativ, fiind capabil să se adapteze contextului de inserție.

Studiile lui Parry și Lord au pus în evidență câteva dintre modalitățile specifice de a fi ale operei orale: caracterul formular, caracterul variabil și caracterul tradițional.

5.5.2. Caracterul tradițional

Literatura orală este o literatură *tradițională*, o literatură a cărei osatură formulară și tematică e rezultatul unei lente sedimentări istorice, legate de o transmitere orală a tehnicilor și a temelor. Noțiunea de tradiție se referă la cel puțin trei fenomene (DUCROT, SCHAEFFER, 1996: 395-396):

- Creativitatea artistului se manifestă nu atât prin inovare sau ruptură, ci prin virtuozitatea cu care aplică variații tematice și formale pe structurile care reprezintă un bun al comunității. El poate avea opțiuni de ordine sau amploare. Într-o societate tradițională, între originalitate și valoare nu există o legătură necesară, „realizarea artistului individual depinde strâns de «dezindividualizarea» lui” (PÂNZARU, 1998: 34). De altfel, artistul nu se consideră autor al unei opere anume, ci performer al unei competențe colective (COMLOȘAN, 2003: 44). Ca urmare, opera orală nu este însoțită de orgoliul paternității ei, ceea ce a permis considerarea sa drept operă anonimă.

Grație caracterului ei tradițional, în opera de factură orală nu comunică doar un emițător și un receptor aflați *de facto*, în același timp și în același loc, ci și comunitățile trecute și viitoare pe care aceștia le reprezintă. Orice operă orală, în măsura în care se bazează pe

audieri anterioare, se raportează obligatoriu la o anumită tradiție, iar în măsura în care se deschide spre audieri ulterioare, se definește pe sine ca tradiție. Aceasta face ca ea să fie mult mai conservatoare ca formă, să se bazeze pe recurență, în vreme ce opera scrisă, chiar dacă pornește de la anumite tradiții, e mult mai dornică de noutate, de ocurență.

Caracterul tradițional al operei folclorice este, așadar, rezultatul dimensiunii sale diacronice, al faptului că ea subîntinde un îndelungat proces de creație, un travaliu fragmentat, însumând toate performările sale trecute și viitoare, și nu un interval de creație continuu, unic și irepetabil. Se poate spune că momentul efectiv al creării – re-creării unei opere orale pune în valoare **CARACTERUL** ei **COLECTIV**, faptul că ea fructifică rezultatul a numeroase performări anterioare, a multor ani de exercițiu, iar difuzarea, rezistența în timp, evidențiază **CARACTERUL** ei **POPULAR**, respectiv capacitatea de a răspunde așteptărilor, idealurilor, reprezentărilor despre sine, sistemului de valori al comunității în cadrul căreia s-a născut și circulă.

- Nu există o delimitare clară între diversele activități verbale sau între diversele genuri între care circulă un inventar tematic și expresiv unic, strâns legat de reprezentarea de sine a societății; de pildă, toposul înfruntării adversarului e recurent în basm, baladă și legendă, specii ce dezvoltă o puternică latură conflictuală, aceleași refrene pot fi întâlnite și în poezia lirică, și în cea epică. Opera orală se dezvoltă prin circularitatea acestui repertoriu nespecializat de mijloace, pe care îl adaptează unor conținuturi și tipare discursive variate. În ma-

crotexul folcloric, motive, imagini, metafore, grupuri de rime, reprezentări mitice, formule magice, versuri de 5-6 sau 7-8 silabe în ritm trohaic, rimă împerecheată sau monorimă se combină într-o diversitate nesfârșită de variante, tipuri de variante, opere noi.

- Are o importanță crucială interacțiunea dintre INTERPRETUL-AUTOR și PUBLIC – instanță de control și de păstrare a operelor. Astfel, o operă care nu corespunde exigențelor publicului este fie cenzurată direct (scurtată, întreruptă), fie nepreluată de memoria colectivă. Coprezența emițătorului și a receptorului este o altă condiție a variabilității textului, căci reacțiile publicului – admirative, indiferente sau, dimpotrivă, de nemulțumire – determină amplificarea operei vocale, prezența sa în linii generale sau prescurtarea la maxim pentru a evita conflictele deschise. Fiecare interpret are la îndemână un arsenal de procedee retorice prin care poate adapta textul la reacțiile publicului.

Publicul nu este doar grupul de rezonanță al comunicării operei orale, nu este o simplă comunitate receptivă, el are un rol activ atât în reproducerea unui text, cât și în procesul creării lui, astfel că se poate spune că, prin manifestările sale de adeziune sau dezaprobare, participă efectiv la zicere, funcționând ca o cenzură autoreglatoare. El reprezintă un argument în plus al caracterului colectiv propriu operei orale. Această instanță simetrică și, într-o anumită măsură, similară performerului a fost neglijată de folcloristica mai veche pe motiv că nu toate genurile sunt „de ascultare”. Publicul a fost configurat în mod nediferențiat și global, identificat cu poporul ale cărui concepții, idealuri,

năzuințe trebuie să se regăsească în operă. Adrian Fochi, în *Estetica oralității*, vorbește despre relația dialectică ce se stabilește între cântăreț și publicul său și despre beneficiile acestui schimb de informație care, „cu cât e mai activ și mai dinamic, asigură cu atât mai mult însăși calitatea artistică a piesei cântate, făcând să acționeze în mod specific binomul «tradiție și inovație» sau binomul «individual și colectiv»” (FOCHI; 1980: 31). În opera orală, publicul devine, în mod concret și nemediat, un coautor, mai mult sau mai puțin implicat, al textului ce se constituie sub ochii lui.

Rezultă, așadar, că statutul generic al unei opere e determinat atât de forma și de tema sa, cât și de circumstanțele favorabile sau nefavorabile ale performării. Opera orală e dependentă de *contextul pragmatic* în care se actualizează. O operă orală nu supraviețuiește în timp decât dacă se bucură de aprecierea colectivității receptoare, în vreme ce o operă scrisă poate supraviețui chiar dacă majoritatea receptorilor contemporani o resping. Sunt cunoscute cazurile unor scriitori celebri a căror operă, neprețuită la vremea apariției ei, a putut fi mai târziu pusă în valoare, transformată într-un factor activ al evoluției literaturii grație fixării sale într-un suport scriptic (Lautréamont, de pildă, care, având un destin de „poet blestemat” în timpul scurtei sale vieți, a fost reabilitat după moarte și considerat anticipator al suprarealismului). O operă vocală într-o asemenea situație s-ar fi autoexclus din circulație și cu timpul s-ar fi desființat. P. G. Bogatîriov și R. O. Jakobson rezumă în termeni economici relația operei literare cu consumatorul ei: opera folclorică ar corespunde formulei „marfă

de comandă”, iar la celălalt pol, literatura cultă ar ilustra cazul „mărfii pentru desfacere”. Situația se datorează faptului că opera orală este supusă unei „cenzuri preventive” exercitate de către colectivitate, care îi predetermină nașterea și destinul. Creatorul se supune autorității indiscutabile a acestei cenzuri, el răspunde imperativelor mediului folcloric și este străin de orice intenție de a-l transforma (BOGATÎRIOV, JAKOBSON, 1983: 466). Observația explică de ce mediul folcloric este un *sistem închis*, prea puțin inovator, dinamizat în general de mișcări centripete, de conservare. Spre deosebire de literatura cultă, aici inovația e limitată de fondul tradițional coercitiv, nu se manifestă prin ruptură, ci prin *revalorificare*. Evoluția nu cunoaște gesturi insurgente, nu dezvoltă antipoetici. Dimpotrivă, sistemul literaturii culte este profund contestatar, orice nouă ideologie constituindu-se pe negarea celei anterioare.

5.5.3. Caracterul variabil

„Nu mai este un secret pentru nimeni că în materie de folclor, subiectul – de orice natură ar fi el – se exprimă numai prin intermediul variantei. Ideea de variantă introduce în discuție o însușire particulară a folclorului și anume identitatea în multiplicitate, egalitatea în inegalitate, raportul dialectic dintre general și particular, dintre abstracțiune și concret” (FOCHI, 1980: 93). Varianta presupune diferențe structurale ale aceleiași opere nu doar la performeri diferiți, ci chiar la unul și același individ în momente diferite. Compunerea unui text este un compromis între un număr de elemente constante și un număr de elemente variabile. Cele dintâi nu pot lipsi fără

alterarea subiectului, celelalte sunt opționale, performate *ad libitum*, și reprezintă „amănuntele pitorești” care nu prejudiciază esența sa unică și nerepetabilă. Elementele constante se reproduc după memorie, celelalte se improvizează *ad hoc*, într-o manieră personală. Fenomenologia operei orale constă, spune Adrian Fochi, în învățarea unei „metode globale de a reface și recrea cântecul la fiecare performanță; probabil că el [performerul, n.m.] învață numai anumite nuclee ale cântecului, acelea care în fond definesc subiectul, delimitându-l artistic de toate celelalte subiecte, urmând ca restul să fie improvizat cu mijloacele stilistice pe care i le oferă «dicțiunea orală»” (FOCHI, 1980: 102).

Fiecare performer are în minte o imagine potențială a textului său, un prototip față de care varianta nu este decât o expresie imperfectă, concretă, reală. Actul performării înseamnă adaptarea unei virtualități la condițiile date. În aceste condiții, rețeta variantei ar fi:

- SUBIECT parvenit prin tradiție (individualizat într-un catalog de subiecte)
- + CÂNTĂREȚ (dependent de un stil supraindividual, dar și de talentul și personalitatea sa)
- + MOMENTUL concret al performanței (unic și irepetabil) marcat de un auditoriu (sistem de evaluare).

În general, tendința care se manifestă în performarea operei orale este aceea de a păstra subiectul, repertoriul, nu de a-l înlocui sau desființa, ceea ce este o consecință a *stabilității și capacității de retenție* proprii stilului tradițional (FOCHI, 1980: 356-358).

În cazul textului scris, variantele pot fi considerate (cu rare excepții) drept *avantexte*, faze ale unui proiect textual unic, importante pentru cunoașterea laboratorului artistic al

creatorului, dar rămase nepublicate; în textul oral, varianta are autonomie, nu este un pre-text, o etapă, ci un text ajuns în stadiul de finalizare. Se poate vorbi, în cazul operei vocale, despre o *variabilitate permanentă*, în vreme ce opera scrisă cunoaște variante doar până în momentul elaborării formei sale definitive. Relația existentă între variantă și prototip ridică însă o întrebare dificilă: *O variantă este o concretizare diferită a aceleiași opere – abstracte, de vreme ce textul folcloric nu există decât ca variantă – sau este o operă de sine stătătoare?* Răspunsul depinde de criteriul de textualitate adoptat, căci în teoria oralității noțiunea de text cunoaște două accepțiuni diferite (COMLOȘAN, 2003: 45):

- accepțiunea formală, potrivit căreia delimitarea dintre un text și altul se face pe considerente lingvistice (cele 1000 de variante ale *Mioriței* reprezintă 1000 de texte diferite);
- accepțiunea structurală, care izolează textul în funcție de o configurație constantă și de un sens global (un singur text cu 1000 de variante).

Din această dublă perspectivă, textul oral ar fi „o abstracțiune, acoperind ceea ce are în comun, dar și ceea ce diferențiază variantele, un model generic, propus de cercetător drept criteriu de clasificare” (COMLOȘAN, 2003: 45).

5.5.4. Caracterul anonim

Fenomenul anonimatului nu este specific doar operei folclorice, a fost cunoscut și în Antichitate, și în Evul Mediu (opere cu paternitate incertă, compilații, cronici anonime), dar „s-a impus ca o trăsătură definitorie a creației orale pe măsură ce însăși diferența dintre cultura orală și cea scrisă s-a instituit și s-a accentuat” (POP, RUXĂNDIOIU, 1990: 67).

Anonimatul operei orale este, cum s-a văzut mai sus, o consecință a caracterului ei tradițional (și colectiv, implicit), a proprietății publice asupra textului. De altfel, după cum au remarcat cercetătorii, folclorul are un caracter sistemic, o trăsătură decurge din alta și toate sunt derivate din statutul specific al acestui tip de operă, care înseamnă compunere, performanță și transmitere orală. Oralitatea este un alt sistem decât cel scriptural și, inevitabil, o instituție literară aparte, organizată de constrângeri specifice.

În cultura populară, anonimatul nu e un accident, ci „un atribut al mentalității mediilor păstrătoare și creatoare de folclor, care se dezinteresează de autor sau nu au conștiința lui, interesându-se numai de creație ca atare, cu sentimentul moștenirii ei din bătrâni (deci cu sentimentul că aparține tradiției)” (POP, RUXĂNDIOIU, 1990: 67). De altfel, în condițiile în care opera nu este un produs individual, nu se poate vorbi de un unic autor care să dețină monopolul asupra textului. Creatorul nu are niciun motiv să-și considere opera sa operă proprie, iar operele celorlalți autori din același mediu opere străine. El nu este decât un *coautor* având drepturi egale cu ceilalți; în mediul tradițional nici nu contează cine inițiază un text, contează cine reușește să îl performeze cu mai mult talent, iar între actul de producere și cel de reproducere nu există o delimitare clară, întrucât reproducerea nu înseamnă niciodată împrumut pasiv, rememorarea pertinentă fiind o rememorare generativă.

Textul folcloric este anonim pentru că, privit diacronic, el are *nu unul, ci mai mulți autori*. În momentul performării însă există un singur autor, cunoscut, prezent în carne și oase, un autor care îi cumulează simultan și pe autorul empiric, și pe cel fictiv, și pe narator, și pe eul liric, căci el este ființă concretă, imagine de sine prezentă în operă, voce care narează sau se

confesează. Instanțele mediatore ale textului liric sau epic devin inutile în cazul comunicării directe.

În plan strict local și pe moment, unui text i se poate atribui o paternitate anume, dar în circuitul mai larg al operei aceasta rămâne anonimă. Anonimatul este depășit doar în cazul unor destine artistice de excepție.

5.5.5. Caracterul multisemiotic

Dacă textul scris presupune existența unui singur cod de comunicare, cel lingvistic, de regulă omogen (o singură limbă), opera orală se realizează cu concursul mai multor sisteme semiotice care vin să însoțească expresia lingvistică. Acestea sunt:

- elemente paraverbale: intonație, timbru, inflexiune a vocii, accent, pauze intonaționale;
- elemente nonverbale: gesturi, mimică, poziția corpului;
- limbaje specializate: muzică, arte plastice (costume, măști, decor, în cazul teatrului popular), coregrafie. Unele texte sunt doar recitate, altele sunt declamate (strigăturile), altele sunt jucate mimetic (formele teatrale), altele sunt cântate cu sau fără acompaniament instrumental. Pe această diversitate de mijloace de expresie se întemeiază *teoria sincretismului*, care se referă la coexistența mai multor forme de artă în realizarea faptelor folclorice. Specific și unor manifestări ale culturii cărturărești – spectacolul de teatru, de operă, filmul –, în folclor, fenomenul capătă o formă organică, întrucât nu funcționează prin suprapunerea limbajelor (nu reclamă etape succesive de creație, și nici prezența unor creatori diferit specializați), ci prin *sinteza* lor într-un tot inseparabil (POP, RUXĂNDIOIU, 1990: 68).

Prezența vocii rămâne însă elementul fundamental ce diferențiază receptarea operei orale de cea a operei scrise. Vocea, vibrațiile ei fiziologice și psihologice asigură textului oral un grad mai mare de impresionabilitate. Transcrierea operei orale reține din ea doar ceea ce are în comun cu opera scrisă, obiectul textual sau semioza verbală. Un text oral transcris nu poate da niciodată seamă de complexitatea operei orale.

Între modalitățile sincretismului, legătura text – melodie este cea mai puternică, fiind una de ordin structural: melodia „nu este numai un suport inert al textului, ci contribuie efectiv, viu și plăsmuitor la structurarea textului și la valorificarea estetică a lui” (FOCHI, 1980: 359). În cântecul popular, textul întreține cu melodia relații complexe de echivalență ininteligibile pentru public, momentele forte ale mesajului lingvistic beneficiază de un tratament muzical aparte.

Pe lângă *sincretismul de expresie*, folcloristica vorbește despre existența unui *sincretism funcțional* – manifest mai ales în cazul creațiilor cu funcție ceremonială –, ce rezultă din pluralitatea de funcții pe care le deține textul folcloric într-un anumit context de performare. Specificul acestui tip de text (descântecul, colindul etc.) este lipsa de independență, faptul că el nu poate fi rupt de realitatea exterioară care îl înglobează fără a-i sărăci mesajul.

Textul în versuri

6.1. Poezie și proză

Discursul versificat este identificat astăzi cu poezia fiind considerat forma de expresie a lirismului prin excelență. Antichitatea a folosit însă versul și în scopuri utilitare, mnemotehnice, extinzându-l dincolo de sfera textelor cu funcție estetică, a literaturii așadar. Organizarea enunțului într-o formă versificată, ca și acompaniamentul cu o muzică instrumentală sau vocală răspundea nevoii de conservare a textelor în memorie, transmiterii lor pe cale orală. Brahmanii indieni au putut reține pe dinafară și recita mii de versuri din textele religioase (*Vedele*, *Upanișadele*) sau din descântece folosindu-se de calitățile pe care versul le are în organizarea și utilizarea memoriei. Modalități analoage de transmitere a textelor religioase s-au întâlnit la celți și la vechii evrei, iar Aristotel pomenește de agatârși, populație localizată la izvoarele râului Maris, dar și în vecinătatea sciților, care își transmiteau legile sub formă de cântece existând, probabil, obligativitatea învățării lor de către tineretul de parte bărbătească.

Apariția culturii scrise a păstrat asocierea textelor extraliterare cu forma versificată, dovedind faptul că versul – formă de organizare a enunțului mai disciplinată, dar și mai

O TEORIE A LITERATURII

plăcută auzului – poate fi adaptat unor scopuri eterogene; sunt cunoscute tratatele științifice din Antichitate (de agricultură, de cosmetică), poeziile „școlarești” compuse pentru a facilita memorarea unor noțiuni (prepozițiile latinești cu acuzativul, serii de desinențe etc.), a unor reguli de comportament sau pentru corectarea defectelor de vorbire. Astăzi, acest tip de organizare suplimentară a enunțului nonliterar este utilizat în discursul politic și în reclamele publicitare, din nevoia de a realiza impactul maxim asupra publicului-țintă.

În literatură, versul este o formă specială a zicerii, a dicțiunii, și e considerat drept un indiciu clar al literarității, o literaritate *constitutivă* – spune Gérard Genette –, întrucât „oricum am defini forma poetică, un poem este totdeauna o operă literară, pentru că trăsăturile formale (variabile) care-l marchează ca poem sunt, într-un chip nu mai puțin evident, de ordin estetic” (GENETTE, 1994: 87). Dintre formele prozei, doar cea ficțională este receptată întotdeauna ca literatură, proza neficțională fiind percepută ca literară în mod *condiționat*, în baza unei atitudini estetice subiective (GENETTE, 1994: 86-87). Există, așadar, două moduri de a identifica literatura: unul care ia în calcul *conținutul* operei și pune semnul egalității între literar și ficțional și celălalt care analizează *forma expresiei*, modul aparte al operei literare de a se prezenta cititorului, respectiv *versul și stilul*.

Astfel definită, poezia este un mod nenatural, artificial, căutat, de vorbire, adjudecându-și în primul rând teritoriul lirismului, dar fiind cunoscut și celorlalte genuri tradiționale scrise sau orale. În Antichitate, toată literatura, și chiar mai mult decât atât, era poezie, de aceea nu numai ditirambul – în care a fost identificată mai târziu originea liricului – va fi scris în versuri, ci și comedia și tragedia, epopeea și fabula. Evul Mediu

adaugă cântecul de gestă, Renașterea poemul eroic, preromantismul drama în versuri, romanticii versifică basme (Eminescu), legende (Alecsandri), prelucrează balada populară. Proza – concept peiorativ până după clasicism, destinată unui public necultivat – devine genul predominant abia odată cu realismul.

6.2. Raportul istoric poezie – proză

În teoria literaturii se consideră, în general, că proza, fiind forma naturală de expresie umană, reprezintă un fenomen primar, în vreme ce limbajul poetic este conceput ca fenomen secund, întrucât are o structură mai complexă. În funcție de gradul de devianță și de formalizare a discursului, opoziția proză – poezie cunoaște următoarea scară: proza limbajului cotidian („descoperită” de domnul Jourdain al lui Molière) – proza utilitară, deserving anumite domenii (științific, administrativ, militar, juridic, comercial, industrial, publicistic) – proza literară – proza artistică – poemul în proză – versul liber – versul alb – versul scris după normele prozodiei clasice, un *summum* al dicțiunii.

De fapt, arată semioticianul estonian Iuri Lotman (1970: 66-81), lucrurile stau exact invers. Din punct de vedere cronologic, vorbirea în versuri, la fel ca și cântecul, era inițial singurul limbaj posibil al artei cuvântului, care avea, față de limbajul obișnuit, aspectul unei „structuri a structurilor”. Dar succesiunea poezie – proză arată etapele ontogenetice ale literaturii scrise. Situația aceasta nu se regăsește în cultura populară, care nu a dezvoltat o relație opozitivă între poezie și proză, ci le-a privit ca fenomene paralele, având fiecare legile ei specifice. Și în folclor, și în literatura medievală, proza și poezia

O TEORIE A LITERATURII

sunt arte diferite (arta cântecului și arta povestitului), nu varietăți ale aceleiași arte. Tocmai de aceea, genurile prozaice ale culturilor orale păstrează raporturi de diferență față de vorbirea obișnuită prin caracterul fantastic al subiectului în basm, prin caracterul convențional al procedeele narative și, în general, prin stricta subordonare față de normele interne ale genului.

În cultura scrisă însă, proza și poezia sunt manifestări fundamentale opuse – pe baza antinomiilor de tipul natural/artificial, vorbire obișnuită/vorbire convențională – și subsecvente. Proza a fost recunoscută ca discurs de tip literar numai după poezie, într-o epocă de mai mare maturitate a conștiinței estetice, și printr-o permanentă raportare la specificul acesteia. Pe fundalul procedeele poetice, proza se relevă ca *discurs cu marcă-minus*, cu procedee-minus, supus unei simplități căutate. Aparent împotriva opiniei comune, „simplitatea artistică este mai complexă decât complexitatea artistică, deoarece prima apare ca simplificare a celei de-a doua și pe fundalul ei” (LOTMAN, 1970: 72). Prin urmare, expresia prozei îi apare teoreticianului drept superioară poeziei, întrucât elaborarea ei presupune nu numai prezența convenției, ci și negarea ei. Poezia este un sistem elementar în care convențiile se manifestă în text, proza este un sistem secundar din care procedeele sunt eliminate și care ține de înțelegerea simplității ca valoare estetică.

Analizând istoric evoluția relațiilor poezie – proză, putem delimita trei mari etape:

- din Antichitate și până în clasicism, structura poetică ocupă în întregime noțiunea de artă a cuvântului (sau cel puțin pe aceea de literatură superioară) și se con-

figurează ca specificitate pe fundalul vorbirii obișnuite și al scrisului nonartistic (cu o sferă de cuprindere sensibil modificată față de ceea ce înțelegem astăzi prin nonartistic);

- ❑ proza tinde să înlăture poezia și să devină sinonimă cu noțiunea de literatură (secolul al XIX-lea), proiectându-se simultan pe două fundaluri: poezia perioadei precedente (după principiile contrastului) și „stihia” vorbirii obișnuite spre care tinde – din convingerea că miza artei este asemănarea cu realitatea – fără a se contopi însă cu aceasta;
- ❑ în secolul al XX-lea, poezia și proza devin două sisteme artistice independente, dar corelate și, în anumite manifestări artistice, chiar tinzând să se confunde: proza își alocă teritoriul psihismului uman, evoluează spre un statut poematice și se subiectivizează extrem în romanul simbolic sau în Noul Roman, iar poezia „coboară în stradă” și adoptă limbajul cotidian (generația Beat, postmodernism).

6.3. Poezia și funcția poetică a limbii

Într-un studiu celebru intitulat *Lingvistică și poetică* (versiunea românească publicată în 1964, în *Probleme de stilistică*, București, Editura Științifică), Roman Jakobson a exprimat ideea că față de lingvistică – știința globală a structurii verbale –, poetica este o disciplină înglobată, ce are sarcina de a studia acele elemente care conferă unui mesaj verbal caracterul

de operă de artă. Poetica s-ar ocupa de manifestările *funcției poetice a limbii* rezultate din centrarea comunicării asupra mesajului în sine. Aceasta nu înseamnă că funcția poetică se exercită numai în poezie, după cum nici poezia nu poate fi redusă la manifestarea acestei funcții. Funcția poetică poate fi reperată și în proză, și în discursul extraliterar, în limbajul cotidian (preferința pentru o anumită topică pe motivul că „sună mai bine”), în discursul utilitar (sloganul politic bazat pe aliteratie *I like Ike*). Diferența între aceste sfere de uzaj al limbii este una de predominanță: în poezie, funcția poetică e suprapusă altor funcții, în afara poeziei o altă funcție se suprapune funcției poetice. Prevalarea poeticului asupra referențialului nu anihilează informația, ci o face ambiguă.

Criteriul lingvistic al „funcțiunii poetice” și, în special, trăsătura lingvistică indispensabilă, inerentă, oricărei poezii este, după Jakobson, „proiectarea *principiului echivalenței* [s.m.] de pe axa selecției pe axa combinării” (JAKOBSON, 1964: 95). În poezie, echivalența, paralelismul devin factori constitutivi, toate unitățile (foneme, silabe, accente, lungime prozodică, pauze) fiind așezate pe același plan și semnificând în aceeași măsură. Poezia este un limbaj aparte, bazat pe *repetarea regulată de unități echivalente*. Versul însuși este o figură de sunet repetată, dar nu trebuie uitat că acest aspect artificial, tehnic, implică în mod obligatoriu un anumit aspect semantic, activ în procesul de structurare. Supralicitarea factorului fonetic mutilează definirea versului. Preluând definirea poeziei după Valéry, ca „ezitare între sunet și înțeles”, Jakobson arată – pe baza unor exemple din poemul lui Poe, *Nevermore* – că relația dintre fond și formă este organică: „echivalența sunetelor transpusă în secvență, ca un principiu constitutiv al ei, duce inevitabil la echivalența semantică” (JAKOBSON, 1964: 110),

paralelismul generând efecte de asemănare (metafora, similitudinea, parabola) sau de deosebire (antiteza, contrastul).

În poezie, „orice secvență este o comparație” (JAKOBSON, 1964: 113), respectiv o similitudine suprapusă contiguității, care determină grupurile fonemice asemănătoare și învecinate să-și însușească o funcție paronomastică, adică să fie atrase în aceeași sferă de înțeles. Poezia este, prin excelență, domeniul în care se poate vorbi despre motivarea relației semnificat – semnificat, despre o conciliere între cuvinte și lucruri, despre o convertire a semnelor în fragmente de lume, întrucât aici legătura dintre sunet și înțeles este manifestă, fapt ce contrazice opinia curentă, de sorginte saussuriană, despre arbitraritatea semnului lingvistic.

Repetiția semnificativă a unor elemente de discurs oferă poeziei o organizare suplimentară, care e considerată îndeobște drept marca literarității.

6.4. Versul

Termenul de *vers* a fost preluat din limbajul agricol unde desemna un rând dintr-o arătură, o brazdă, iar legătura cu prozodia stă în aceea că, la origine, versurile se scriau într-un dublu sens, de la stânga spre dreapta și apoi de la dreapta spre stânga, printr-o întoarcere repetată care imita mersul plugului în brazdă (lat. *versus* era un participiu perfect al verbului *vertō*, -ere „a întoarce”).

Versul, avertizează Josef Hrabák (1983: 19-21), poate fi diferențiat de proză numai în contextul unei poezii, deci numai privindu-l ca parte componentă a unui complex metric superior. Doar astfel diferențele de ordin grafic (rânduri scurte, aliniate

față de marginea stângă a paginii și flancate de blankuri) îl recomandă ca vers, iar cele de ordin fonetic – o anumită modulare de intensitate (accent), de tonalitate (melodie), de timp (tempo) și vocalică (timbrul vocii) – își dovedesc caracterul sistematic. Un vers ca *În vaduri ape repezi curg* se evidențiază ca vers în primul rând printr-o dispunere regulată a accentelor lexicale, obținută prin schimbarea ordinii naturale a cuvintelor (inversiuni de topică față de *Ape repezi curg în vaduri*), dar procedeul acesta, ca și celelalte amintite, nu aparține exclusiv poeziei. Orice procedeu capătă funcție distinctivă doar în momentul în care devine recurent, statutul versului se discernă prin încadrarea sa într-o serie de îmbinări lexicale construite în mod asemănător. Elementul care face ca un vers să fie perceput ca vers într-un context dat este, după cercetătorul ceh, *impulsul metric* grație căruia receptorul se așteaptă ca un anumit vers să reia un element caracteristic pentru unitatea precedentă: un tip de cadență, o rimă, același număr de silabe sau aceeași dispunere a accentelor lexicale. În aceste condiții, înșelarea așteptării devine fertilă în poezie atrăgând accentele asupra elementului singular.

Întrucât versul este o unitate *sui generis*, de natură semantico-sonoră, el nu se supune organizării sintactice pe care o urmează fidel discursul în proză. Un vers poate cuprinde două propoziții sau o propoziție se poate întinde pe două sau mai multe versuri. Versul poate lega într-un ansamblu unități sintactice care în proză ar fi separate (ca în versul lui Coșbuc *Ești schilav tot! Un cerșetor/ Te-ntorci acum acasă*, față de *Ești schilav tot!// Un cerșetor te-ntorci acum acasă*) sau poate rupe o unitate sintactică. Când întinderea unității sintactice și cea a versului nu coincid apare fenomenul de *ingambament*, „încălcare” mai gravă sau mai discretă, care se măsoară după două criterii (FUNERIU, 1980: 98-104): gradul de atracție gramaticală dintre termenii disociați și gradul de incongruență dintre limi-

tele propoziției și ale versului. Pentru primul caz, „infracțiunile” maxime sunt cele ce separă structuri care nu pot fi gândite decât împreună: conjuncția de elementul pe care îl introduce, copula de numele predicativ, verbul auxiliar de participiul perfect, articolul de substantiv sau chiar elemente ale părților de vorbire compuse sau ale locuțiunilor:

Și băgați
De seamă, să nu vă-ncurcați.

(Tudor Arghezi, *Morții*, în *Versuri*, vol. I, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 140)

În ceea ce privește gradul de discordanță între limitele propoziției și ale versului, ingambamentul cel mai pronunțat apare atunci când nepotrivirea dintre limita unității sintactice și cea a unității prozodice este mai mare, de pildă atunci când propoziția acoperă parțial două versuri.

O propoziție poate fi dislocată chiar în strofe diferite ca în exemplul:

nu aerul, ci sufletul din partea
supusă doar luminii, ca un nimb
precar. O, primăvară, ce departe-a

roit climatul tău!... Ca într-un limb
expus miracolelor zarea țipă.

Zururitor, ca un copac, mă schimb;

(Șt. Aug. Doinaș, *Jurnal de Aprilie*, în *Anotimpul discret*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 110-111)

Apariția ingambamentului printre mijloacele poetice trebuie privită ca o dinamitare a rigidelor precepte ale poeziei clasice, izvorâtă din aspirația interioară a poeziei înspre eliberarea de constrângeri, dar și ca o inovație ce revitalizează limbajul liric, permițând adoptarea celor mai complicate structuri sintactice; faptul acesta va avea numeroase și profitabile consecințe (FUNERIU, 1980: 107-108):

- aduce un plus de naturalețe exprimării poetice, eliberând-o din segmentările periodice impuse de întinderea unităților metrice;
- sporește inventarul rimelor, atrăgând în finalul versului cuvinte care nu ocupau în mod obișnuit această poziție (prepoziție, conjuncție, articol etc.);
- sporește dependența versurilor unele față de altele prin întinderea unității sintactice pe două versuri consecutive.

Indiferent de modul în care își cuprinde sensul, versul este dublu condiționat, de legile sintaxei textuale și de cele ale sintaxei ritmice, coexistența lor constituind particularitatea distinctivă a limbii poetice (BRIK, 1983: 128). Între necesitățile metrice (*necessitas metrica*) și cele dictate de gândirea artistică se consumă întreaga aventură a versului, cu mențiunea că un mare creator convertește constrângerile prozodice în valori stilistice ce aduc un plus de semnificație. Forma nearticulată a substantivului subiect *lună* din cunoscutul vers eminescian *Peste vârfuri trece lună* nu poate fi pusă doar pe seama rimei cu *sună* din versul al III-lea; Dimitrie Popovici a observat că lipsa determinării (căreia i se supune și *vârfuri*) e un procedeu intenționat la Eminescu și el are drept consecință crearea unei atmosfere de straniu și ireal, mai ales prin folosirea unui obiect unicat – luna – cu sens partitiv într-o structură ce nu poate fi

gândită în mod obișnuit partitiv (POPOVICI, 1969: 279-280). Exemplele de acest tip, care dovedesc secrete alianțe între forma prozodică și un sens nou, aparte, mai „poetic”, construit de text, pot fi inventariate la nesfârșit și nu numai prin recursul la opera eminesciană. Cum au mărturisit marii poeți, imperativul formei și cel al sensului se impun simultan în procesul creației, se cheamă reciproc afirmând solidaritatea dintre expresie și idee.

6.5. Forme de tranziție de la discursul versificat la discursul în proză

6.5.1. Poemul în proză

Rampa de lansare a versului dinspre proză o constituie proza poetică (în literatura română proza lui Mateiu Caragiale sau cea sadoveniană) cu varianta ei ritmată descinzând din proza oratorică latină sau din imitarea cadențelor biblice (*Pseudocynegeticos* al lui Odobescu sau *Cântarea României* de Alecu Russo). De aici se revendică poemul în proză, formă de artă ce conștientizează aceste tendințe și care „marchează închiderea prozei poetice în rigorile unei specii literare memorabile”, cum spune Mihai Zamfir, autorul unei monografii a genului în literatura română (ZAMFIR, 1981: 16).

Lansat în 1842 prin opera postumă a lui Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, cristalizat în 1862 de Baudelaire (*Mici poeme în proză*), poemul în proză se recomandă ca gen hibrid, predominant liric (față de specia epică numită poem), bazat din punct de vedere structural pe revenirea motivelor, cu doză mare de subiectivitate și un limbaj metaforic. Componenta esențială este ritmul înțeles în sens plenar, ca totalitate a ele-

mentelor ce conferă o structură iterativă, și prezența lui face din aceste proze adevărate bucăți muzicale, adaptate unui flux psihologic. Și sub aspectul distanțării de realitatea lingvistică imediată, și sub cel al valorificării resurselor orale ale limbajului, poemul în proză devine termenul antitetic al romanului – gen al compilației, întemeiat pe o tradiție scripturală. De asemenea, principiului succesiunii cronologice care stă la baza romanului, poemul în proză îi opune simultaneitatea impresiei, întotdeauna înconjurată de o zonă de incertitudine, de o ambiguitate voită. Este o structură prozastică închisă care „simbolizează aproape perfect specificul mesajului poetic în sine, reprezentându-l, în același timp, semnificativ” (ZAMFIR, 1981: 73, dar și 49-74).

În literatura română, poemul în proză apare ca formă constituită odată cu opera lui Ștefan Petică și stă sub semnul exercițiului prețios și al estetismului extrem, pentru ca, prin Dimitrie Anghel (*Fantome, Oglinda fermecată*), el să capete realizări prestigioase. După etapa simbolistă eflorescența speciei se va relua prin creațiile suprarealiștilor (Urmuz, Brunea-Fox, Ștefan Roll, Gellu Naum).

6.5.2. Versul liber și simbolismul

Versul liber este o formă de eliberare prozodică în spațiul poeziei, simetrică tendinței de poetizare manifestate în teritoriul prozei. Desigur, simbolismul, un curent subversiv din multe puncte de vedere, a „oficializat” versul liber, dar procesul liberalizării versificației începe odată cu romantismul care, introducând ingambamentul, a dinamitat unitatea semantică a structurilor prozodice. Vladimir Streinu identifică chiar avangardismul ale versului liber în psalmii și ditirambii Antichității, în poezia latină medievală, în madrigalul italian și francez al

secolului al XVI-lea și chiar la Ronsard, La Fontaine, Lamartine, Hugo, Musset.

Ca formulă sistematică, ilustrând o anumită intenționalitate artistică, verslibrismul se leagă de momentul apariției volumului *Iluminări* al lui Rimbaud, care conține atât poeme în proză, cât și două texte în vers liber, *Marină* și *Mișcare*. Eliberarea versificației a constituit o problemă teoretică și practică mai ales pentru literatura franceză, în care s-a înregistrat o tendință accentuată de evoluție a versului clasic (alexandrinul francez) spre o mecanicitate extremă. „Instinctive”, după Rimbaud, sau „immediate”, cum le numea Mallarmé, versurile libere din poezia franceză au prins rădăcini în contextul noii episteme afirmate la răscrucea dintre secolul al XIX-lea și secolul al XX-lea, o mișcare de idei orientată spre cercetarea vieții și, prin bergsonism, spre noul univers descoperit în conștiința omenescă, unul concret, calitativ și discontinuu. Versul liber reprezintă, în planul creației literare, una dintre consecințele acestui spirit al veacului, care se revoltă pe toate planurile împotriva raționalității clasice. Expresie a vitalismului general, el racordează ritmul poeziei la ritmul fiziologic al inimii.

Primul său teoretician a fost Baudelaire, cu celebra prefată la poemele sale în proză, în care mărturisește că visează „miracolul unei proze poetice, muzicală fără ritm și fără rimă, îndeajuns de mlădioasă și de bruscă (*«heurtée»*) ca să se adapteze la mișcările lirice ale sufletului, la undulațiile reveriei, la tresăririle conștiinței” (*apud* STREINU, 1966: 286). Poeții simbolști vor relua această estetică deja completă a versului liber, insistând, asupra acordului dintre vers și gândire, dintre vers și sensibilitatea poetică – singurul lucru capabil să-i garanteze unitatea, o unitate adevărată, fundamental diferită de cea convențională a versului clasic. Gustave Kahn, unul dintre

teoreticienii simbolisti ai verslibrismului, într-o conferință ținută în 1921, *Le Vers Libre*, îl definește ca „fragmentul cel mai scurt cu putință spre a figura o oprire de voce (în declamație) și o oprire de sens”, subliniind și profiturile muzicale – o muzicalitate de ordin interior – pe care, în mod paradoxal, le aduce această nouă formulă: „Însemnătatea acestor tehnici noi, în afară de punerea în valoare a armoniilor neglijate din constrângere, va sta în faptul de a îngădui oricărui poet să-și conceapă în sine versul sau mai degrabă strofa, să-și scrie ritmul propriu și individual, în loc să îmbrace o uniformă croită de mai înainte și care îl silește a nu fi decât elevul cutărui glorios predecesor” (*apud* STREINU, 1966: 286-287). Între aceste voci se face auzită și cea a lui Mallarmé autorizând inițiativa poeziei moderne de a recupera din muzică ceea ce îi aparține.

6.5.3. Versul liber – inovație sau ruptură?

Sintagma *vers liber* pare un oximoron, întrucât ea contrazice ideea de mișcare repetată care definește însăși esența versului – unitate fonică bazată pe recurență. Noțiunea, deși nefericit aleasă, își propune să facă distincție, pe de o parte, între versificația rigidă, izometrică și cea adaptată fluxului interior de simțire, pe de altă parte, între discursul poetic, acum detensionat, imprevizibil, natural și discursul prozei, de care noua formulă de poezie se apropie primejdios de mult.

Vladimir Streinu, autorul unui amplu studiu dedicat versificației moderne (*Versificația modernă*, 1966), definește versul liber ca variantă a versificației tradiționale, extrem de suplă, de relaxată care, eludând constrângerile unui tipar prestabilit, se supune doar celor dictate de actul subiectiv al creației. Potrivit lui, versurile libere ar fi „rândurile de poezie



neprozodică din niciun punct de vedere, în care toate normele sunt aplicate numai *ad libitum*, începând de la experiența formală a simboलिष्टilor francezi” (STREINU, 1966: 22). Definiția atrage atenția asupra interpretării personale a regulilor și nu declară o totală eliminare a lor. Versul liber atacă, dintre elementele prozodiei clasice, îndeosebi măsura și strofa, ca „fixități arbitrare”, dar păstrează elementul fundamental al oricărei versificații, ritmul, cultivat în exclusivitate ca *ritm intern* (psihologic). Configurat ca expresie a acestui ritm, versul liber devine imaginea în oglindă a versului tradițional, în care prioritar este ritmul extern, matematic: „Dar interioritatea emoțiilor, starea admisă de ei înșiși [poetii simboलिष्टi n.m.], generează *ritmul extern* [s.a.], formulabil oricum numericește în scheme matematice. Încât versificația nouă ca și cea tradițională rezidă fundamental pe același dublu ritm, psihologic și matematic, deosebirea fiind numai că, în cazuri imperfecte, versul clasic sacrifică fidelitatea față de mișcările variate ale emoției, ritmului matematic, în timp ce versul liber sacrifică ritmul matematic ritmului intern. E vorba deci numai de răsturnarea raportului dintre valoarea aritmetică și valoarea emoțională care compun împreună orice fel de vers” (STREINU, 1966: 291). Astfel, versul liber personalizează la extrem expresia poetică a fiecărui creator, dând posibilitatea exprimării naturale a fluxului său psihic și instinctiv. Reforma adusă de versul liber este, potrivit lui Vladimir Streinu, iluzorie, căci atât versificația clasică, cât și cea modernă sunt guvernate de același principiu: necesitatea ca ritmul matematic să se nască din ritmul psihologic. Versul liber nu atacă versificația clasică în esența ei, ci doar versul clasic defectuos, cu elemente parazite menite să-i salveze izometria, versul a cărui lungime nu e susținută de forța unei momentane de sensibilitate.

Nicolae Manolescu amendează formularea prea tranșantă și chiar forțată din definiția versului liber ca „rânduri de poezie neprozodică din niciun punct de vedere”, considerând, pe drept cuvânt, că un vers total neprozodic nu poate fi distins de proză. El propune o clasificare mult mai eficientă a libertăților prozodice, în funcție de elementele care diferențiază discursul în proză de cel versificat – ritmul, măsura, rima și pauzele: „Când sunt respectate aceste patru condiții, putem vorbi de vers regulat sau clasic. Versul neregulat este rodul încălcării uneia dintre ele, și anume a măsurii; versul alb este acela fără rimă; când ritmul e variabil, dar pauza finală e marcată putem vorbi de vers liber; în sfârșit, în absența și a pauzei de după ictusul forte (sau chiar a acestuia), ne aflăm în fața poemului în proză” (MANOLESCU: 1987: 80).

Dacă este să recapitulăm, atunci trebuie punctat faptul că versul liber nu înseamnă o destrămare a prozodiei, întrucât este specificat prin *pauzele* din rostire care-l marchează cu suficientă claritate. El rămâne *vers*, ilustrând caracteristica definitorie a acestuia, pe care o semnalează clar un cercetător al versificației, Mihai Dinu, aceea de „secvență verbală care se încheie cu cuvântul purtător al ictusului forte, în timp ce ictusul comun imediat următor aparține în mod obligatoriu altui vers” (DINU, 1986: 46-47).

E adevărat, versul liber se proiectează cu claritate pe pagina scrisă, el reprezintă „ecoul unei epoci de tranziție între o prozodie a auzului și una a văzului” (MANOLESCU, 1987: 81), ilustrând o tendință de prim ordin a poeziei moderne și anume aceea a scăderii simțitoare a factorului muzical în contrapondere cu preferința pentru spațialitatea plastică. Este o tendință ce ilustrează o nouă accepțiune a prozodicului, tendință manifestată deja în simbolism, accentuată de curente de avangardă și care va triumfa în *visual poetry* și în letrism.

Avangarda, preocupată să deconstruiască limbajul poetic și toate categoriile tradiționale ale literaturii, își va orienta tirul său în primul rând spre negarea sensului poeziei și al versului. În acest context, unitatea semantică și sintactică a versului liber va fi pulverizată, preferându-i-se îmbinarea aleatorie de cuvinte lipsite de orice valoare tranzitivă (dadaismul) sau simpla înșiruire telegrafică de termeni nominali care ignoră minimele reguli combinatorii (futurismul). Manifestele se confundă cu creația, versul liber rămâne o formă goală ce trece lesne în proză și invers, ajungându-se la formula de compromis a *prozopoemului*, ca în acest fragment din *Manifest despre amorul slab și amorul amar* al lui Tristan Tzara, care transmite ideea că pentru poet toate cuvintele sunt, din punctul de vedere al sensului, egale:

preambul = sardanapal

unu = valiză

femeie = femei

pantaloni = apă

dacă = mustăți

2 = trei

trestie = poate

după = descifrare

supărător = smarald

viciu = șurub

octombrie = periscop

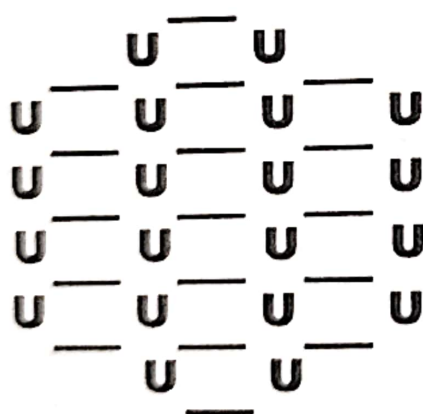
nerv =

cu nu contează care confecție parfumată, săpunită, provizorie sau definitivă, scoasă la întâmplare, în care toate acestea să fie foarte vii.

(Tristan Tzara, *Manifest despre amorul slab și amorul amar*,
în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*,
București, Editura Meridiane, 1968, p. 272)

După contestarea unității sintactico-semantică, cealaltă direcție în care se va manifesta reforma postsymbolistă a versului liber va fi aceea a pulverizării unității sale grafice în contextul unei poezii concepute, în primul rând, ca desfășurare vizuală, ca aranjament de semne. Mallarmé a exploatat cel dintâi „alburile” paginii scrise și dispunerile grafice într-un poem devenit celebru *Un coup de Dés n'abolira jamais le Hasard* (1897). Un poet al jocului, Christian Morgenstern, renunță total la cuvânt, dar nu și la sonoritate. *Cântecul de noapte al peștelui* este o pictură muzicală care nu mai transmite nimic, ci își sugerează doar conținutul prin forma textului, prin „desenul” solzilor, prin evocarea grafică a unui ritm al silabelor accentuate și neaccentuate.

Cu excepția titlului, poezia se reduce la un pur joc de linii:



(Christian Morgenstern, *Cântecul de noapte al peștelui*,
în *Cântece de spânzurătoare*, traducere de Nina Cassian,
București, Editura Univers, 1970, p. 31)

Un alt text al său, *Pâlniile*, este o pictopoezie autentică, cu versurile dispuse sub forma unei pâlnii, exploatând contrastul dintre forma concretă, „domestică” și mesajul „metafizic”:

Colindă două pâlnii-n noapte.

Prin gâturi strâmte – ca un lapte

se scurge luna

limpede

și repede

șe. a.

m e.

de.

(*Pâlniile*, în *ed. cit.*, p. 27)

Strategiile de acest tip, ilustrând o nouă concepție asupra poeziei, vor fi amplu reiterate de poeții concrețiști reuniți în jurul revistei braziliene *noigrandes*, poeți ce se revendică de la autorul *Caligramelor*, dar mai ales de la Pound, Joyce, e. e. cummings.

Iată o poezie „tipografică” a lui cummings care repara-
curge traseul constituirii SENSULUI prin trecerea literelor de la
dispunerea anarhică, împrăștiată pe coala de hârtie, la scrierea
lor cu majusculă – semn al evidențierii – și, în final, la adunarea
frânturilor lingvistice în cuvântul *lăcustă*.

Direcțiile grafice ale textului – orizontala, verticala,
diagonala, mai ales, – sugerează mișcarea acestei vietăți care
ilustrează, de fapt, însăși dinamica vieții. Poezia poate fi citită

O TEORIE A LITERATURII

într-un dublu mod: ca un mic text despre lăcustă, dar și despre felul în care realitatea interiorizată prin *GânD* și transpusă prin literă *re(aran)jată* pe foaia de hârtie devine POEZIE. Poezia, ne spune acest metatext, este o re-creare a limbajului și, mai mult decât atât, o redescoperire a calităților originare ale Logosului:

ă-s-t-u-c-l-ă

ă-s-t-u-c-l-ă

care

c/cum p(r ivi)m

acumsead

ĂĂCLUST

unăs (ă-

ca): s

aR

!Ă:

A

(u

nGânD

re(de)aran(vin)jâ(e)nd

,lăcustă; (e. e. cummings, *ă-s-t-u-c-l-ă*,

traducere de Romulus Bucur, în Romulus Bucur,
Alexandru Mușina, *Antologie de poezie modernă*.

Poeți moderni despre poezie, București,
Editura Leka-Brâncuș, p.104, 1996)

Poezia concretă este o poezie despre cuvinte, o poezie care exploatează aspectul material, fizic al cuvântului, evacuând

nu sensul acestuia, ci referentul. Cuvântul e folosit pentru valoarea sa literală, el nu mai este vehicul, e scop în sine. Pe aceeași linie se vor situa și belgianul Paul de Vree, autorul conceptului de poezie vizuală, Eugen Gromringer, care, în ale sale *Konstellationen*, a exploatat tipografismul, sau letristii Isidore Isou și R. Altman.

Și totuși, aceste experiențe radicale, deși dinamitează structura versului, îi lasă poeziei ceea ce are ea mai specific, forma deosebită, indiferent că această formă e percepută predominant auditiv sau doar vizual. Față de acestea, versul liber rămâne un sistem prozodic clar, în care funcționează însă mai puține elemente constante decât în sistemul tradițional. Este organizat exclusiv pe baza fonologiei propoziției și, prin urmare, privilegiază rolul intonației, fapt subliniat, cel mai adesea, prin absența semnelor de punctuație și a majusculilor. Având un număr minim de elemente metrice normate, versul liber e capabil de o maximă variabilitate. Singur poetul decide numărul versurilor, modul lor de segmentare, lungimea rândurilor.

Josef Hrabák configurează specificul versului liber sub aspect semantic, și ca fenomen de proiecție negativă a discursului *in continuo*. Deși la prima vedere par similare unui text în proză cu propoziții rupte la întâmplare, versurile libere creează *unități lingvistice autonome cu un plus de semnificație față de o scriere similară în proză*. Acesta este, de altfel, și singurul motiv care justifică adoptarea formei versificate în detrimentul celei prozaice: „Un vers liber are valoare estetică numai în cazul în care oferă o cantitate mai mare de informație decât pot oferi cuvintele din care este alcătuit versul atunci când sunt transpuse mecanic în proză” (HRABÁK, 1983: 170).

Într-adevăr, dacă examinăm un astfel de text poetic, constatăm în primul rând faptul că, indiferent de lungime, din

punct de vedere funcțional, fiecare vers e echivalent cu celelalte, respectiv fiecare unitate lexicală are același rang. Prin urmare, elemente lexicale cu statut aparent periferic în semantica globală a enunțului pot fi puse în evidență prin transformarea lor în versuri independente.

Pentru a ilustra mutațiile semantice derivate din opțiunea pentru versul liber, am ales o romanță minulesciană care se pretează foarte bine și la forma prozodică tradițională. De altfel, Vladimir Streinu vedea în versul liber al romanțelor minulesciene doar un caz de pseudolibrism (STREINU, 1966: 206), datorat unui artificiu tipografic (procedeul, spune Vladimir Streinu, a fost folosit de același Minulescu și în sens invers, prin transpunerea unor versuri izometrice în proză, în *Strofe pentru elementele naturii*). Iată acum dispunerea în versuri a strofei a doua din poezia *Acuarelă*:

În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână
Nu răsună pe trotuare
Decât pașii celor care merg ținându-se de mână,
Numărând
În gând
Cadența picăturilor de ploaie,
Ce coboară din umbrele,
Din burlane
Și din cer
Cu puterea unui ser
Dădător de viață lentă,
Monotonă,
Inutilă
Și absentă...

(Ion Minulescu, *Acuarelă*, în *Versuri*, București,
Editura Minerva, 1981, p. 136)

Poezia ar fi putut fi la fel de bine scrisă și în versuri izometrice de 8 silabe cu rime răzlețe (sau într-un vers lung de 16 silabe cu rime interioare):

În orașu-n care plouă

De trei ori pe săptămână

Nu răsună pe trotuare

Decât pașii celor care

Merg ținându-se de mână,

Numărând în gând cadența

Picăturilor de ploaie,

Ce coboară din umbrele,

Din burlane și din cer

Cu puterea unui ser

Dădător de viață lentă,

Monotonă, inutilă și absentă...

Iar, transpus în proză, textul ar fi arătat astfel:

În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână nu răsună pe trotuare decât pașii celor care merg ținându-se de mână, numărând în gând cadența picăturilor de ploaie, ce coboară din umbrele, din burlane și din cer cu puterea unui ser dădător de viață lentă, monotonă, inutilă și absentă...

Dincolo de faptul că dispunerea în versuri aduce prin ea însăși un plus de informație, exprimând un anumit tip de atitudine față de realitate și recomandând o lectură poetică cu o intonație adecvată, o privire oricât de superficială asupra celor trei versiuni observă faptul că textului continuu îi este specifică o marcă-minus și anume *lipsa evidențierii*; cititorul

este lăsat să-și stabilească singur ierarhiile și nuanțele, să-și caute cuvintele-cheie, pentru că textul nu operează niciun fel de distincții. Varianta a doua, folosind versuri regularizate, indiferent că sunt lungi sau segmentate în emistihuri, uniformizează segmente de discurs oferindu-le o valoare semantică egală (afară doar de termenii privilegiați aflați în rimă). Versul liber în schimb, tăind versurile în alt loc decât la cezura, produce efecte evidente prin aceea că schimbă „raportul dintre ictusurile forte și ictusurile comune” (DINU, 2004: 96) și introduce astfel denivelări de semnificație, ceea ce infirmă convingerea lui Vladimir Streinu că prozodia minulesciană este în fond una de factură clasică. Propunând o cadențare aparte, sacadată, versul liber se armonizează aici cu ideea de mecanică a vieții provinciale și pune cu adevărat în valoare elementele repetitive, de o constanță exasperantă. Subiectul enunțului (*pașii celor care...*) devine la fel de important ca și determinările locale (*din umbrele, din burlane, din cer*), modale (*Numărând/ În gând*) sau de atmosferă (*monotonă, inutilă, absentă*), ba chiar, prin izolarea lor, se observă o valorizare a datelor circumstanțiale care, de fapt, generează configurația omului-marionetă. Cele trei adjective prezente individual în finalul strofei atrag în mod egal accentele asupra lor creând, prin încastrarea între pauze ample de început și final de vers, un halou de „ecouri” ale nonevenimentului. Rostite astfel, ele sună ca sentințe definitive pentru această lume a mecanicului placat pe viu. În felul în care este scrisă, poezia redistribuie nucleele de semnificație ale lingvisticii frazei, impunând propriul sistem de valori.

Iată deci că versul liber se definește în primul rând plecând de la criterii semantice, pe când versul clasic este întâi formă și abia apoi sens. Versul liber nu mai este o dispunere recurentă de elemente fonologice în funcție de exigențele unei

structuri, darie o unitate *deloc întâmplătoare*, capabilă să genereze schimbări specifice de semnificație.

6.6. Ritmul

Faptele de versificație, funcționând toate pe principiul *paralelismului*, „ce impune ca un anumit raport existent între elemente ale lanțului vorbirii să se regăsească într-un punct ulterior al acestuia” (DUCROT, SCHAEFFER, 1996: 431), sunt *ritmul* (*metrul* ca realizare concretă a sa), *rima* și *strofa*.

Ritmul nu este propriu numai poeziei, e o realitate a vieții naturale și sociale. Pentru filosoful englez Herbert Spencer, ritmul e condiția de existență nu numai a fenomenelor artistice, ci și a materiei însăși și e depistabil în manifestările de alternanță, undulație sau periodicitate, în orice formă de recurență a mișcării universale.

Este cunoscută teoria potrivit căreia primele forme ale unei vorbiri organizate din punct de vedere ritmic trebuie căutate în refrenele de muncă al căror scop era acela de a ritmiciza și organiza efortul colectiv (ex., strigățul *Hei-rup!*). Se pare că, ulterior, cântecele de acest tip au devenit independente, conturându-se ca ritmuri ale cântecului și dansului, pentru ca procesul evolutiv să se încheie în momentul în care versul s-a desprins de melodie și vorbirea ritmică a fost percepută ca manifestare verbală autonomă.

Ritmul unei poezii provine din dispunerea cuvintelor într-un tipar fundamental, în care anumite elemente fonice revin cu (relativă) regularitate în poziții fixe. Diversele ritmuri ale poeziei universale s-au constituit în funcție de patru criterii, patru trăsături lingvistice: *silaba* (grup fonemic alcătuit dintr-un

fonem *silabic* și, facultativ, și din foneme nesilabice), *accentul* (pronunțarea mai înaltă sau mai intensă a unui fonem), *cantitatea* (diferența de durată fonemică) sau *tonul* (corespunzând accentului de înălțime al silabei, prezent, de exemplu, în chineză). Identitatea versului silabic e dată de operația de numărare a silabelor, versurile accentuale și cantitative se identifică prin numărul de silabe accentuate sau lungi; metrica tonematică nu a funcționat niciodată ca sistem independent. De altfel, foarte rar se întâmplă ca un singur principiu să devină organizator al ritmului, de regulă se vorbește despre o metrică silabo-tonică sau accentual-silabică.

Nomenclatura ritmurilor ne parvine din versificația antică, în care existau, denumite precis, diferitele măsuri cantitative pe care versificația modernă le-a aplicat apoi măsurilor accentuale. Silabele se împărțeau în lungi (—) și scurte (U) după timpul folosit pentru pronunțarea lor: o moră pentru silaba scurtă, două more pentru cea lungă. Picioarele metrice bazate pe more au fost înlocuite cu cele bazate pe numărul de silabe, iar silaba lungă a fost asimilată cu silaba accentuată. Iată mai jos câteva dintre cele mai utilizate ritmuri ale poeziei antice și moderne (unde „v” e semnul pentru silaba neaccentuată și „—” pentru silaba accentuată):

- Iambul: U — (3 more) sau v — (picior bisilabic);
- Troheul: — U (3 more) sau — v (picior bisilabic);
- Spondeul: — — (4 more) sau — — (picior bisilabic);
- Dactilul: — U U (4 more) sau — v v (picior trisilabic);
- Amfibrahul: U — U (4 more) sau v — v (picior trisilabic);
- Anapestul: U U — (4 more) sau v v — (picior trisilabic);
- Peonul, având cinci more sau 4 silabe, cunoaște variantele:

peon I: – U U U sau – v v v;
 peon II: U – U U sau v – v v;
 peon III: U U – U sau v v – v;
 peon IV: U U U – sau v v v –;
 ■ Coriambul: – U U – (6 more) sau – v v – (picior
 tetrasilabic) etc.

Specificul metrului era dat de numărul de picioare metrice și de configurația acestora. Hexametrul dactilic, de exemplu, era destinat epopeii și alcătuit din șase picioare, dintre care 4 spondei sau dactili + 1 dactil + 1 picior (spondeu sau dactil) după schema:

– UU/– UU/– UU/– UU/– UU/– UU

În literatura noastră a fost folosit de traducătorii epopeilor homerice (George Murnu și George Coșbuc), precum și în parodiile lui George Topârceanu. Alături de acesta, alte formule metrice consacrate sunt endecasilabul italian iambic și alexandrinul francez de 12 silabe (dodecasilabul iambic).

Studiul versificației a ajuns la concluzia că există o legătură de determinare între proprietățile lingvistice ale unei limbi și sistemul de versificație adoptat. „Versul – spune Josef Hrabák – nu e o «deformare» arbitrară a limbii, ci un anumit tip particular de stilizare, de aceea latura sa sonoră pune în valoare inventarul de mijloace al fiecărei limbi”, el „evidențiază și introduce într-un sistem particularitățile de ritmicitate existente în limbă” (1983: 17, 18). Tocmai de aceea, ritmul real al unei poezii trebuie înțeles ca *un compromis între regularitatea metronomică a schemei și accentuarea firească a cuvintelor dintr-o limbă*.

Versificația românească nu este lipsită de dificultăți, de unde numeroasele păreri divergente din literatura de specialitate. O poziție realistă, care adaptează fluența naturală a limbii la regularitățile și constantele metrice moștenite, este cea propusă de I. Funeriu în cartea sa *Versificația românească*, poziție ce răspunde la două exigențe esențiale pentru o teorie a ritmului: ritmul să respecte fluența naturală a limbii, să nu fie o aplicare mecanică, de o regularitate absolută, și ritmul să fie înțeles ca repetare sistematică de structuri constante, ca poliritmie organizată. Constatarea de la care pleacă studiul lui I. Funeriu este aceea că ritmul poetic românesc nu copiază tiparul versului clasic greco-latin. Versificația românească, care a înlocuit cantitatea silabică cu accentul de intensitate, a pierdut puritatea ritmurilor antice. Manualele școlare care definesc ritmul ca „succesiune regulată de silabe accentuate și neaccentuate” pierd din vedere faptul că accentul firesc al cuvintelor nu poate fi mutilat de dragul integrării versului într-o schemă ritmică rigidă. Prin urmare, norma ritmică trebuie să țină seama de norma ortoepică potrivit căreia un cuvânt are un singur accent de intensitate și locul acestuia, cu excepția dubletelor accentuale, este fix. Desigur că versificația trebuie să-și păstreze caracterul sistematic, să evite dogma, dar și anarhia. Pe baza unei tradiții existente deja în cercetarea versificației românești (G. I. Tohăneanu, L. Gáldi, M. Kavková) care a stabilit că picioarele metrice bisilabice admit substituiri ritmice de tipul *neaccentuat – neaccentuat* (v v) pentru iamb sau troheu, autorul studiului propune o reducere a structurilor ritmice ale versului românesc la iamb, troheu, dactil, amfibrah și anapest. Cele cinci tipuri de ritm sunt definite în funcție de locul pe care îl pot ocupa în schema versului accentele de intensitate:

- TROHAIC este ritmul care admite accentul de intensitate pe silabele de număr impar:

Stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri,
Iar în fundul apei clare doarme umbra lui de veacuri;

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea IV*, în *Poezii*, vol. III,
București, Editura Minerva, 1982, p. 51)

1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	
—	v	—	v	v	v	—	v	:	v	v	—	v	v	v	—	v
v	v	—	v	—	v	—	v	:	—	v	—	v	—	v	—	v

- IAMBIC este ritmul care admite accentul de intensitate pe silabele de număr par:

Aducerile-aminte pe suflet cad în picuri,
Redeșteptând în față-mi trecutele nimicuri;

(Mihai Eminescu, *Departate sunt de tine*, în *ed. cit.*,
vol. II, p. 201)

1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	
v	—	v	v	v	—	v	:	v	—	v	—	v	—	v
v	v	v	—	v	—	v	:	v	—	v	v	v	—	v

- DACTILIC este ritmul care admite accentul de intensitate numai pe silabele 1, 4, 7, 10 etc.:

Intră sub legile frigului, ceața-l cuprinde,
Capătă umbră și nume când trece tărâmul.

(Mircea Ciobanu, *Cele ce sunt*, București,
Editura Eminescu, 1974, p. 59)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
—	v	v	—	v	v	—	v	v	—	v	v	—	v
—	v	v	—	v	v	—	v	v	—	v	v	—	v

- AMFIBRAHICUL admite accentul de intensitate
numai pe silabele 2, 5, 8, 11 etc.:

A nopții sublimă măiastră
I-ascunsă-ntre roze, și cântă,

(Al. Macedonski, *Rondelul privighetoarei între roze*,
în *Poezii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 107)

1	2	3	4	5	6	7	8	9
v	—	v	v	—	v	v	—	v
v	—	v	v	—	v	v	—	v

- ANAPESTUL accentuează numai silabele 3, 6, 9,
12 etc.:

Amintirile mele filtrau, aparent
Liniștite; pluteau ca o umbră ciudată

(Ștefan Aug. Doinaș, *Stanțe*, în *Anotimpul discret*,
București, Editura Eminescu, 1975, p. 117)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

v v - v v - v v - v v -

v v - v v - v v - v v - v

Acest nou sistem de organizare bazat pe substituiri și pe stabilirea locului ocupat de accentul de intensitate în structura versului face inoperantă menținerea ritmurilor patrusilabice (peon I, II, III și IV) care se transformă în cele bisilabice, astfel că troheul și iambul, putând încadra în structura lor orice cuvânt al limbii române, devin predominante pentru poezia noastră:

– peon I (– v v v): troheu (– v) + o substituie (v v);

– peon II (v – v v): iamb (v –) + o substituie (v v);

– peon III (v v – v): substituie (v v) + un troheu (– v);

– peon IV (v v v –): substituie (v v) + un iamb (v –).

Desigur, privind ritmul concret ca un acord între o sintaxă ideală și norma ortoepică a cuvintelor implicate, acceptăm neregularitățile ritmice care se redresează de obicei până la sfârșitul versului sau până la cezura prin reșezarea accentului pe una dintre silabele marcate. Ritmul este o exigență de regularitate care pretinde accentuarea *numai* a anumitor silabe, ceea ce înseamnă că nu e necesar ca toate silabele marcate să fie accentuate.

6.7. Rima

Rima e cea mai cunoscută figură a recurenței poetice, definită îndeobște ca potrivire a sunetelor finale ale versului începând cu prima vocală accentuată. Este o figură sonoră ce se înscrie în câmpul mai larg al eufoniei, fiind înrudită cu aliterația

și cu asonanța – repetare a unor consoane (pentru aliterație)/vocale sau diftongi (pentru asonanță) în două sau mai multe cuvinte aparținând aceleiași secvențe lingvistice.

Necunoscută în poezia Antichității greco-latine (procedeul era folosit mai degrabă în proza retorică decât în poezia artistică, unde avea un caracter absolut întâmplător), rima a fost importată în poezia europeană din poezia arabă. Nici poezia japoneză nu cunoștea rima, în vreme ce în anumite sisteme metrice existau atât versurile rimate, cât și versul alb (tradiția engleză sau cea germană).

Rima este un element derivat din statutul oral al poeziei, răspunzând exigențelor de melodicitate. Tot rimă se numește și reluarea unui grup sonor din interiorul unui vers, mai ales din mijloc, în finalul acestuia, fenomen care, ne reprezentând obligativitatea de a apărea constant, are doar valoare muzicală, nu și metrică. Vorbim în acest caz de existența unei rime interioare sau interne, frecvente în poezia populară (*Mioriță laie/ Laie, bucălaie*), în folclorul copiilor bazat pe jocuri de cuvinte, multe create de dragul eufoniei (*Ala bala portocala/ Ieși Gheorghică la porțică; Melc, melc, cotobelc/ Scoate coarne bourești; Trei iezi cucuieți*), și chiar și în limbajul popular paremiologic: *marea cu sarea; și-a trăit traiul, și-a mâncat mălaiul; capra sare masa, iada sare casa; cu cățel, cu purcel* etc. Nu întâmplător, la Creangă astfel de expresii împrumutate vorbirii populare și altele construite de autor alcătuiesc fragmente de proză rimată, ca în acest pasaj din *Povestea lui Harap-Alb*:

Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos;
puțini suie, mulți coboară, unul macină la moară. Ș-apoi
acel unul are atunci în mână și pânea, și cuțitul și taie de

unde vrè și cât îi place, tu te uiți și n-ai ce-i face. Vorba ceea: „Cine poate oase roade, cine nu, nici carne moale”.

(Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*, în *Povești, amintiri, povestiri*, București, Editura Minerva, 1975, p. 114)

Alteori Creangă experimentează posibilitățile comice ale rimei gramaticale realizate prin repetarea sufixelor augmentative în cuprinsul numelor proprii. Lungimea relativ egală a unităților discursive izolate prin rimă face ca limitele dintre vers și proză să fie evidente doar în scris:

Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitulă, peste drum de Nimerilă. Ori din târg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați.

(Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*, în *ed. cit.*, p. 111-112)

În poezia cultă, rima interioară e folosită mai ales de către simbolisți, muzicalitatea devine sinonimul poeziei și antonimul literaturii (*ut musica poesis*). Versurile lui Verlaine din *Chanson d'automne* sunt des citate pentru puterea evocatoare a sunetelor recurente:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur

D'une languer
Monotone.

(Paul Verlaine, *Chanson d'automne*, în André Lagarde,
Laurent Michard, *XIX-e siècle. Les grands auteurs français
du programme*, vol. V, Paris, Bordas, 1962, p. 507)

Rimele interioare sunt inspirat asociate de Ion Barbu cu formula baladescă, în *Riga Crypto și lapona Enigel*, ca formă de potențare a muzicalității:

– Nuntaș fruntaș! [...]
Pe trei covoare de răcoare [...]
Când lângă sân, un rigă spân, [...]
Uite fragi, ție dragi, [...].

(Ion Barbu, *Riga Crypto și lapona Enigel*, în *Versuri și proză*,
ed. a II-a, București, Editura Minerva, 1984, p. 34, 36)

Alteori, Barbu împarte versul în două, transformând rima interioară în rimă de final de vers, mai pregnantă datorită pauzei pe care o atrage după ea:

Când Păresimi da prin lunci,
Cu pietrișul de albine,
Ne părea la toți mai bine:
Țânci ursuzi,
Desculți și uzi,
Fetișcane
Cozi plăvane
Înfășate-n lungi zăvelci,

O porneau în turmă bleagă
Să culeagă
Ierburi noi, crăițe, melci...

(Ion Barbu, *După melci*, în *ed. cit.*, p. 5)

Rar, poate fi întâlnită și rima aflată la începutul versului, un fel de rimă intrastrofică:

Veniți lângă mine tovarăși! E toamnă,
se coace
pelinul în boabe de struguri
și-n gușe de viperi *veninul*.

(Lucian Blaga, *Veniți după mine tovarăși!*, în *Poezii*,
București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 42)

6.7.1. Clasificarea rimelor. Rime „valoroase” și rime „modeste”

În tratatele de retorică pot fi întâlnite următoarele criterii de clasificare a rimelor:

- a) în funcție de locul silabei accentuate aflate în rimă:
- rime masculine sau oxitone (ultima silabă accentuată):
plângi/frângi, ascult/mult, plouând/plângând; aici intră și toate cuvintele monosilabice cu sens lexical: *dor/nor, rod/mod, plec/trec, mers/vers* etc.;
 - rimele feminine sau paroxitone (penultima silabă accentuată) sunt deosebit de frecvente în poezia populară: *moarte/poarte, face/tace, trece/plece*;

- rime dactilice sau proparoxitone (antepenultima silabă accentuată): *mărilor/depărtărilor, zărilor/lorile, fagului/satului/muntelui*;
- rimele peonice sau proparoxitone (a patra silabă de la sfârșitul cuvântului accentuată), sunt extrem de rare: *malurile/valurile, vânturile/pământurile*.

Varietatea acestor tipuri de rimă, posibilă datorită faptului că în limba română, accentul este mobil, conferă versificației românești mai multă suplețe față de cea a altor limbi în care accentul este fix.

b) după felul în care relaționează, în interiorul strofei, versurile aflate în rimă:

- monorimă (posibilă numai într-o succesiune de minimum trei versuri): a, a, a, a;
- rimă împerecheată: a, a, b, b;
- rimă încrucișată: a, b, a, b;
- rimă îmbrățișată: a, b, b, a.

Desigur că aceste variante pot fi combinate în multiple moduri, caz în care vorbim despre o rimă complexă, prezentă în strofele mai mari decât catrenul sau în poeziile astrofice, de pildă în fabulă:

„Cât îmi sunt de urâte unele dobitoace,
Cum lupii, urșii, leii și alte câteva,
Care cred despre sine că prețuiesc ceva!
De se trag din neam mare,
Asta e o-ntâmplare:
Și eu poate sunt nobil, dar s-o arăt nu-mi place. [...]”

(Gr. Alexandrescu, *Câinele și cățelul*, în *Poezii. Proză*, București, Editura Minerva, 1977, p. 143)

c) în funcție de numărul de foneme aflate în rimă:

- rime sărace, în care numai vocala accentuată este identică, ea nefiind urmată de nicio consoană: *mea/vorbea, juca/cânta/zbura*;
- rime suficiente, în care vocala accentuată și sunetele care o urmează coincid: *gând/plângând, bucium/zbucium*;
- rime bogate, în care sunt identice și vocala accentuată, și consoanele care o urmează și o preced: *suferinți/părinți, înmărmurit/țărmurit*;
- rime leonine, când și vocala de dinaintea vocalei accentuate este identică: *jurământul/pământul*.

d) în funcție de numărul de cuvinte aflate în rimă:

- rime simple (rimează un cuvânt cu alt cuvânt);
- rime compuse (rimează un cuvânt cu mai multe cuvinte); în limba română apar ca o consecință a integrării pronumelui în structura verbului, a inversiunii dintre verb și auxiliar sau a rostirii împreună a negației și a verbului: *iată-l/Tatăl, suie/nu e, Tisa/plânsu-mi-s-a, lese-l/vesel*.

În experimentele postmoderne, aceste rime devin expresii căutate, mutilând accentele, creând efecte de comic prin asocierea contrastantă de registre verbale. Se nasc astfel așa-numitele *rime calambur* bazate pe jocuri de cuvinte:

Va sclipi-n ceruri, blondă, Cassiopeea.
Ea mă iubește, pe bune, ca și io pé ea,

(Mircea Cărtărescu, *Ecou de romanță*, în *Totul*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 126)

e) în funcție de distincțiile lexico-gramaticale realizate de cuvintele aflate în rimă:

- rime semantice, în care asemănarea sonoră dă impresia unei apropieri semantice: *plouând/plângând, patimi/lacrimi*;
- rime antisemantice, care pun în evidență un contrast; o formă aparte, extremă, a acestui tip este *rîma echivocă*, bazată pe omonimie: *vie (adjectiv)/vie (substantiv)/vie (verb)*; efecte deosebite se obțin și din alternarea în rimă cuvintelor obținute prin schimbarea valorii gramaticale, ca în această strofă din Macedonski:

Pe sub migdali și pe sub *roze*
S-au dus în umbră zâmbitori;
Curgeau lumini din ceruri *roze*,
Vocalizau privighetori.

(Alexandru Macedonski, *Zori roze (Imitație)*, în *Poezii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 56)

Procedeul va atinge limita maximă în *holorimele* lui Șerban Foarță, un fel de rime integrale acoperind întreg versul, catrene bazate pe omofonie, în care versurile se grupează în dublete identice din punct de vedere material, dar cu pauze care rup diferit cuvintele și aduc diferențieri semantice. În acest caz, rima auditivă se combină cu cea vizuală; de altfel, chiar autorul le definește sugestiv *Șase (spre șapte) holorime sau speranța de a suprima (nepedepsit) aerul dintre cuvinte*:

Scris, râul trece-n mai-albastru.
Cu vântul. (Unde-i, ca un nimb,
Cuvântul unde?) – Ca un nimb
Scris, râul trece-n mai alb astru.

(Șerban Foarță, *Opera somnia*, Iași, Editura Polirom, 2000. p. 269)

- rime sincategoriale (gramaticale), în care cuvintele aparțin aceleiași clase morfologice (substantiv – substantiv, adjectiv – adjectiv, verb – verb);
- rime heterocategoriale (antigramaticale), în care cuvintele fac parte din clase diferite: *deoarece/șoarece, căci/crăci, poveste/este, tineri/Vineri, zărea/ea*.

Prin tratatele de retorică s-a perpetuat prejudecata că valoroase, pe deplin realizate artistic sunt rimele bogate față de cele sărace și rimele heterocategoriale față de rimele sincategoriale sau, altfel spus, rimele care dezvoltă diferențieri semantice pronunțate. Practica marilor poeți a dovedit că nu există rețete pentru obținerea rimelor bune sau rele, iar teoreticieni ca Iuri Lotman și, la noi, George Călinescu au atras atenția asupra faptului că rimele nu pot fi judecate în sine, ci doar în relație cu semnificația textului, semnificație pe care cuvintele din rimă o potențează. „Sonoritatea, muzicalitatea rimei depinde de volumul informației cuprinse în ea, de sarcina ei semantică” (LOTMAN, 1970: 93) și faptul acesta se poate lesne observa comparând rima tautologică, constând în repetarea aceluiași cuvânt, cu cea omonimă: rima bogată este aceasta din urmă, întrucât ea aduce o informație semantică diferită. Tocmai din acest motiv, se poate spune că mecanismul rimei „constă în apropierea unor entități diferite și în dezvăluirea deosebirii în similar” (LOTMAN, 1970: 100). Și pentru George Călinescu, rima adevărată este „un accent al ideii”, iar nu „o podoabă independentă”, ea dă întotdeauna „o impresie de truculență și jovialitate și cei mai mari poeți n-au fost nicidecum și îndemânatici împerechători de rime” (CĂLINESCU, 1985: 280-281).

Studiul lui I. Funeriu a relevat faptul că există un raport direct proporțional între valoarea estetică a poeziei și ponderea

rimelor heterocategoriale, cu precizarea extrem de importantă că „preferința pentru rimele heterocategoriale deși *există* [s.a.], nu este un rezultat ce derivă din respectarea unor norme prozodice impuse de vreun tratat de versificație, ci are unele rațiuni mai profunde care țin de natura textului poetic, de sintaxa acestuia” (FUNERIU, 1980: 48). Astfel, frecvența rimei sincategoriale în poezia minoră preeminesciană se datorează prevalării imperativului prozodic asupra celui estetic, fapt care reclamă soluții comode, descoperite în rimarea desinențelor și a sufixelor de la sfârșitul cuvântului (sunt frecvente diminutivele-rimă, imperfectele sau gerunziile-rimă). După momentul Eminescu însă, poezia românească va răsturna raportul în favoarea rimei heterocategoriale.

În ce privește criteriul cantitativ, al aprecierii rimei în funcție de lungimea structurii sonore implicate, el este la fel de rigid ca și acela care pretinde ca identitatea sonoră să înceapă de la vocala accentuată și să dureze până la sfârșitul cuvântului. Toate abaterile de la această regulă au fost taxate ca rime incoerente și numite fie asonanțe, fie rime aproximative. „Corectitudinea” rimei ține însă mai mult de scrupulul prozodic al creatorului și nu condiționează în vreun fel valoarea estetică a poeziei. La Alecsandri, astfel de rime sunt destul de rare, la Macedonski aproape inexistente, în antumele eminesciene ele reprezintă aproximativ un sfert din totalul rimelor, iar în poezia populară sunt mult mai numeroase (FUNERIU, 1980: 51). Aceste așa-zise rime aproximative sunt rezultatul unor alternanțe vocalice de tipul *a/ea* (*aramă/cheamă*), *a/oa* (*vară/inconjoară*), *e/ie* (*verde/pierde*) etc. sau al aproximării consonantice: *adânc/plâng*, *argint/licurind*, *creștet/veșted*, *cazi/obraz*. În aprecierea reali-

zării acustice a rimei nu trebuie uitat că ea este o figură a *omofoniei*, care de multe ori poate fi noncoincidentă cu ortografia. Rime considerate rare ca *Garrick/șoară*, *acolo/ Apollo*, *las-o/Tasso* sunt, sub acest aspect, ireproșabile.

Principiul creației poetice autentice nu ține cont de recomandările de ordin tehnic ale tratatelor de versificație, ideea poetică își selectează spontan structura expresivă adecvată, „forma ce să poată să te-ncapă”, cum ar spune Eminescu. Iată mai jos o poezie de Zaharia Stancu care demonstrează că valoarea rimei e dată nu de consistența ei sonoră, nici de diferențierea semantică pe care o realizează, ci în ultimă instanță de modul în care servește sensului global al textului:

Cenușiu, Cenușie.

Amurgea. Amurgea.

Ca un clopot suna

Mâna ta viorie.

Nufăr negru purtai

Luluindu-l, în leagăn.

Pânze vagi de păiangăn

Împleteam. Împleteai.

Dușmănoși. Ne-am zbătut.

Amurgea. Cenușiu.

Cerul-nalt. Și pustiu.

Ai tăcut. Am tăcut.

Mărul copt. Ca o pâine.
Fiecare-a mușcat.
Înnopta ondulat.
Amândoi. Până mâine.

Iarbă grasă. Petunii.
Prea destul. De-ajuns.
Cornul lunii a-mpuns
Cerul gol. Cornul lunii.

Amăru. Amăruie.
Noaptea vine și pleacă.
Ziua vine și pleacă.
Amăru. Amăruie.

(Zaharia Stancu, *Cântec amăru*, în *Poezii*,
București, Editura Minerva, 1987, p. 86)

Se poate observa că textul acceptă predominanța rime-
lor sincategoriale și chiar a celor tautologice fără a crea
impresia de monotonie. Paralelismul este procedeul compozi-
țional urmat cu consecvență atât la nivelul expresiei, cât și la cel
al ideii poetice, ambele planuri dezvoltând un sugestiv joc al
masculinului și al femininului. Este un text construit dual, care
vorbește despre individualitatea în cuplu, alternând, în cadrul
fiecărei strofe, rimele masculine cu cele feminine (*petunii/lunii*,
de-ajuns/a-mpuns), formele flexionare de gen ale adjectivului
(*cenușiu/cenușie*, *amăru/amăruie*), cele de persoană ale ver-
bului (*ai tăcut/am tăcut*, *îpleteam/îpleteai*) sau structurile
adverbiale sinonime (*prea destul/de-ajuns*). Ideea poetică este
potențată prin prezența acestor forme-cheie ale asemănării în

diferență în pozițiile forte ale versului scurt – rimă, început sau final de vers –, ceea ce determină prezența rimelor interioare, identice (strofa ultimă) sau asonante. Fiecare notație de ordin subiectiv este dublă (sub aspect formal și/sau la nivelul ideii) dezvoltând o dublă perspectivă interioară. Propozițiile scurte, multe dintre ele nominale, specifice liricii de notație, sugerează o economie a limbajului în contrapondere cu complexitatea trăirii.

6.7.2. Funcțiile rimei

1. *Funcția eufonică* rezultă din chiar statutul de figură sonoră al rimei, figură originară, de altfel, din relația pe care versul a întreținut-o cu cântecul. Repetarea periodică a unui grup de sunete dă melodicitate poeziei, „versurile care rimează prezintă o mare analogie cu două fraze muzicale care se încheie cu aceleași intervale” (SPERANȚIA, 1972: 60).
2. *Funcția metrică* sau organizatorică constă în aceea că, marcând finalul unui vers, rima devine astfel organizatorul principal al strofei. Această funcție e importantă mai ales în timpul ascultării unui text, întrucât poezia scrisă are posibilitatea de a marca încheierea versului și prin marginea albă care încadrează rândurile. De asemenea, prin faptul că pozițiile marcate din finalul emistihului și al versului își realizează întotdeauna ictușii, rima este un fel de corector al versului, redresând toate abaterile produse înainte (FUNERIU, 1980: 72).

3. *Funcția stilistică* sau de evidențiere: rima are capacitatea de a pune în valoare cuvintele consonante; această poziție în vers devine privilegiată, extrem de semnificativă, astfel că, în multe cazuri, cuvintele din rimă construiesc însuși scheletul semantic al poeziei (ex., Eminescu, *Dintre sute de catarge*).
4. *Funcția semantică* este legată de funcția stilistică: punând în valoare dublete de cuvinte, rima dă naștere unor legături semantice între acestea, fie că sunt de asociere sau de diferență, determină cititorul să găsească relații între ele. Cuvintele cu un corp fonic asemănător sunt atrase în aceeași sferă de înțeles, ceea ce dă naștere și unui fenomen de „etimologie poetică” (JAKOBSON, 1964: 114).
5. *Funcția psihologică* rezidă în faptul că, apărând în general în mod regulat, omonimia de la sfârșitul versului e așteptată și naște o stare tensionată în cititor; bazându-se pe acest lucru, poetul poate amâna realizarea rimei, ceea ce produce efecte poetice deosebite.
6. *Funcția istorică* (WELLEK, WARREN, 1967: 213): rima poate fi studiată ca document lingvistic pentru istoria pronunției, mai ales în limbile cu scriere nonfonetică; finalul de vers menține anumite forme sonore ținând de normele ortoepice ale unei epoci, forme care mai apoi ies din uz.

6.8. Strofa

În greacă, *strophe* însemna „întoarcere”, termenul fiind propriu tragediei unde denumea acea parte a imnului pe care corul îl cânta la întoarcerea lui spre dreapta, în jurul altarului.

În prozodia modernă, strofa este o unitate de nivel superior, un ansamblu de versuri recurent pe parcursul poemului. Este o unitate sonoră, dar în același timp și o unitate semantică, frecventă mai degrabă în cadrul liricii decât în epică. Josef Hrabák o definește ca „stilizare aparte a paragrafului, stilizarea constând în faptul că este normată forma acestuia, ceea ce impune repetarea lui” (HRABÁK, 1983: 224). Odată cu romantismul, strofa nu mai respectă condiția unității de sens. Unitatea semantică a strofei poate fi însă încălcată în diverse moduri: pe plan tematic, când segmentarea ideilor nu coincide cu segmentarea în strofe, sau sintactic (finalul de strofă nu se suprapune finalului de enunț).

În funcție de coincidența sau noncoincidența numărului de măsuri al versurilor ce o alcătuiesc, strofa poate fi *izometrică* sau *eterometrică*. Uneori, ultimul vers al unei strofe se deosebește prin dimensiunile sale extrem de reduse, procedeu frecvent în poezia lui Coșbuc.

Structura strofică s-a asociat prin tradiție cu o anumită selectare a ritmului și a măsurii și a determinat chiar și apariția unor specii aparte de poezie cu formă fixă. În funcție de numărul de versuri, strofele se grupează în:

- *monovers* – strofa dintr-un vers (dacă monoversul este o unitate independentă, *emistihul* este o jumătate de vers lung, limitat de începutul/sfârșitul de vers și de cezură).

Exemplul clasic este cel al *Poemelor într-un vers* ale lui Ion Pillat:

Un singur nai, dar câte ecouri în păduri.

(*Poemul într-un vers*, în *Poezii*, vol. II, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 183)

Din teascurile vremii plâng lacrimă de vers.

(*Artă poetică*, în *ed. cit.*, p. 193)

Spre moarte mă tot duce, lin, inima vâslind.

(*Luntrașul*, în *ed. cit.*, p. 197)

- *distihul* reprezintă tendința naturală a poeziei: T. Arghezi, *Oseminte pierdute*;
- *terțină (terțet)*: strofa în care e scrisă *Divina comedie* a lui Dante Alighieri; rimele terținelor se grupează în perechi după modelul: aba, bcb, cdc etc.:

Spre-amiaza vieții noastre muritoare
ajuns, într-o pădure-ntunecoasă
mă rătăcii pierzând dreapta cărare.

Nu-i chip să spun, căci prea cumplit m-apasă
și mă-nfioară gândul ei, ce cruntă
mă-mprejmuia, ce-adâncă și stufoasă.

Nici moartea în durerea ei n-o-nfruntă;
dar pân-a spune ce mi-a fost spre bine,
de celelalte, amintire cântă.

(Dante Alighieri, *Divina comedie*, traducere de Eta Boeriu, București, Editura Casa Școalelor, 1994, p. 23)

O terțină izolată cu versurile extreme în rimă, transmițând de obicei o observație pătrunzătoare, alcătuiește o poezie scurtă preluată din tradiția italiană, *ritornela*:

E galben soarele supt nor, și-i galben lanul
Prin care treci tu, cea cu galbene cosițe –
Știi tu de ce-am îngălbenit și eu sărmanul?

(George Coșbuc, *Fresco-ritornele (improvizări)*, în
Fire de tort. (Poezii I), București, Editura pentru
Literatură, 1966, p. 131)

- ❑ *catren*, cea mai uzuală strofă; rară la G. Coșbuc (*De pe deal*), devenită tipar poetic la alți creatori (Omar Khayyām);
- ❑ *cvinarie*; frecventă în poezia clasică: Eminescu, *Epigonii*, G. Coșbuc, *Brâul Cosânzenei*;
- ❑ *sextină (senarie)*: reprezentativă pentru poezia lui Coșbuc: *Vântul, Fata morarului, Trei, Doamne, și toți trei*;
- ❑ *septimă*: G. Coșbuc, *Pe lângă boi*;
- ❑ *octet sau octavă* (ex., stanța, de origine italiană, alcătuită din opt versuri decasilabice cu ritm iambic, primele șase versuri având rimă încrucișată, iar celelalte două împerecheată): *Stanțele* lui Michelangelo; o variantă a acestei strofe, la O. Goga, *Voi veniți cu mine...*;
- ❑ *nonă* – o stanță la care se adaugă un vers rimând cu versul al șaselea;

- *decimă* (de proveniență spaniolă, zece versuri de câte opt silabe cu ritm trohaic): G. Topârceanu, *Acceleratul*;
- *undecimă* și *duodecimă* sunt strofele cu unsprezece, respectiv douăsprezece versuri, iar strofele alcătuite dintr-un număr mai mare, dar constant de versuri se numesc *polimorfe*; de exemplu, strofa oneghinică (în care a fost compus *Evgheni Oneghin* al lui Pușkin) are 14 versuri segmentate, din punctul de vedere al rimei, în trei catrene (primul cu rimă încrucișată, al doilea cu rimă împerecheată, al treilea cu rimă îmbrățișată) și un distih final cu rimă pereche.

Când împărțirea poeziei nu se mai bazează pe recurența unei structuri strofice identice, se ajunge la *pseudostrofe*, pentru care denumirea mai potrivită ar fi aceea de *secțiuni*. Dacă textul refuză orice segmentare, vorbim despre poezia astrofică; aceasta este, de regulă, formula poeziei populare, dar și a celei moderne alcătuite din versuri libere.

Combinând criteriul acustic cu cel vizual, se pot construi strofe de o regularitate geometrică, oferind efecte plastice la așezarea în pagină:

- strofă pătrată (numărul silabelor dintr-un vers corespunde numărului versurilor dintr-o strofă);
- strofa orizontală, având versuri egale ca măsură;
- strofa verticală, în formă de con răsturnat, cu versuri descrescând ca măsură, sau de delta, cu versuri crescătoare;

În plin balcon, turbanu', mintenele
 (ale cui?): rasate, doamnele,
 și domnișoarele, în voal
 tenace, lejer; beatitudini
 de mire galeș,
 ilustru. O, nu-
 ferii!... Ci
 rea, cre-
 dința
 lor.
 În
 plin
 bal, con-
 turb anumite
 neleale cuirasa-
 te: doamnele, și
 domnișoarele: învoalate
 nacele, jerbe, atitudini
 demiregale și lustru. O,
 nu fericirea, credința lor.

(Șerban Foarță, *Clepsidră*, în *Opera somnia*, p. 216)

- formă extremă de strofă vizuală sau de poezie vizuală este caligrama, simbioză între pictural și poetic, expresie a sincretismului artistic și a vocației ludice a creatorului. Iată mai jos o caligramă „muzicală” a lui Șerban Foarță intitulată sugestiv *Placă (puțin) defectă*, pentru că din aparenta „defecțiune” se nasc holorimele:

(Șerban Foartă, *Placă puțin defectă*, în *Opera somnia*, p. 226)

Plâns de cobe pe la geamuri se opri,
Şi pe lume plumb de iarnă s-a lăsat;
„I-auzi corbii!” – mi-am zis singur... şi-am oftat;
Iar în zarea grea de plumb
Ninge gri.

Ca și zarea, gândul meu se înnegri...
 Și de lume tot mai singur, mai barbar, –
 Trist, cu-o pană mătur vatra, solitar...
 Iar în zarea grea de plumb
 Ninge gri.

(George Bacovia, *Gri*, în *Versuri și proză*,
 București, Editura Eminescu, 1987, p. 13)

Când rima și metrul se combină în mod regulat cu tipul de strofă se obțin formele fixe de versificație, ce impun primatul unui model strict formalizat al textului, pe structura căruia se pliază conținutul de idei. Formalizări suplimentare pot fi: numărul strofelor și al versurilor dintr-o strofă, numărul silabelor dintr-un vers, raportul dintre vers și întreaga poezie (dispoziția refrenelor). Cu timpul, unele dintre aceste forme și-au selectat și o sferă tematică specifică, un anumit inventar de motive etc.

Forma fixă de poezie a fost folosită cu precădere de parnasieni, căci pentru ei frumusețea însemna formă frumoasă ce se răsfrânge indirect asupra ideii. Poezia este o sumă de constrângeri exterioare, poetul trebuie să încalțe un „coturn strâmt” – cum spunea Théophile Gautier –, să atace toate dificultățile ritmului, rimei, strofei, vocabularului. Pentru parnasieni, poezia este virtuozitate tehnică, nu inspirație, lucrul asupra formei trebuie să exercite o dominație absolută și constantă asupra exprimării ideilor și sentimentelor.

Rondelul (treisprezece versuri, în care circulă două rime și un refren – primul vers reluat la mijloc și la sfârșit) și *sonetul* (paisprezece versuri organizate în structura 4-4-3-3 sau 4-4-4-2,

cu ritm iambic și rimă îmbrățișată) provenind din cântecele medievale au fost îndelung exersate de către poeții renașcențiști și apoi de către parnasieni.

Balada este în anumite tradiții codificată: în poezia franceză a fost impusă de Villon și e compusă din trei strofe monorime și izometrice la care se adaugă o închinare, iar în poezia italiană (*ballata*) are două strofe, una de patru și alta de zece versuri, ultimul vers din prima strofă repetându-se în finalul celei de-a doua, total sau numai prin rimă.

Cea mai rigidă specie de acest tip este *glosa*, apărută în secolul al XV-lea în Spania, o poezie filosofică, sentențioasă, care debutează cu o strofă-temă ce va fi reluată în ordine inversă ca strofă finală și pe rând, vers cu vers, în finalul strofelor intermediare, egale ca număr cu versurile strofei inițiale.

De proveniență orientală este *gazelul*, poezie cu o singură rimă, fără o lungime fixă; rimează primele două versuri și, în continuare, toate versurile cu soț, ceea ce determină segmentarea textului în distihuri (aa, ba, ca, da etc.).

Unele poezii cu formă fixă nu prezintă restricții de rimă sau de strofe, dar pretind în schimb un anumit tip de conținut: *haikuul* japonez este o specie a lirismului filosofic, maxim concentrată, formată dintr-o simplă secvență de trei versuri (cinci, șapte, respectiv cinci silabe fără rimă), iar *limerickul* englezesc are cinci versuri și este construit pe o situație de un umor absurd:

Zâmbind, o jună de pe Tigru

Porni călare pe un tigru.

Se-ntoarse (ah,

Cu ea-n stomah
Și zâmbăreț) doar bunul tigru.

(Edward Lear & Comp., *Limericks*,
Antologie, tălmăciri și note de Șerban Foartă,
Timișoara, Editura de Vest, 1992, p. 67)

Cu toată dinamica sa internă care-i prescrie conformarea la reguli – prozodice, stilistice, semantice – sau ignorarea lor, poezia se precizează ca discurs formalizat, ca *formă specifică*, în opoziție cu discursul inform al prozei și al vorbirii obișnuite. Chiar dacă, prin experiențele moderne ale secolului trecut, a renunțat la „straiul de purpură și aur” pentru o „ținută de zi” ce pare să prelungească uzul nonartistic al limbajului, poezia rămâne și astăzi – între modalitățile de expresie ale literarului – un discurs *căutat*, elaborat în spontaneitatea sa, o *formă sui generis* de dicțiune.

Textul monologat – textul dialogat

7.1. Teoria literaturii și modurile vorbirii

De-a lungul timpului, teritoriul literaturii a fost sistematizat de opoziții de tipul oral/scris, vers/proză, epic/liric/dramatic, limbaj simplu/limbaj ornat, subiectiv/obiectiv, ficțional/factual, inferior/mediu/nobil etc. Una dintre cele mai vechi distincții se referă la modalitățile de construcție a discursului și propune dihotomia *monolog/dialog*. Modurile discursului (numite și moduri ale spunerii sau ale enunțării) au fost identificate încă din teoria literară a Antichității ca *moduri ale imitării* sau *reprezentării* și folosite drept criterii pentru delimitarea „felurilor” de poezie. Platon și Aristotel au stabilit că există două astfel de moduri: *vorbirea poetului în numele său* (simpla povestire) și *vorbirea personajelor* (dialogul), proporția lor în operă reprezentând criteriul în măsură să aprecieze dacă un poet este sau nu un bun imitator. Înțelegând prin imitație acțiunea de a se asemui altuia fie în vorbă, fie în gest, Platon consideră că aceasta e proprie numai acelor varietăți de poezie care, prin natura lor, îl obligă pe poet să recurgă la o exprimare indirectă, să se ascundă în spatele vorbirii personajelor. Modalitatea mediată sau directă de exprimare va fi singurul criteriu al împărțirii poeziei în trei categorii:

- cea dintâi, „toată numai imitație”, în care povestirea lasă integral loc dialogului, respectiv tragedia și comedia;
- cea de-a doua, neimitativă, „simpla expunere a poetului”, apare în forma cea mai pură în versurile ditirambice;
- a treia categorie, mixtă (față de celelalte două care sunt genuri pure), se bazează pe alternanța vorbirii poetului cu vorbirea personajelor și caracterizează mai multe genuri între care cel mai important este epopeea.

Pentru Aristotel, toată poezia este mimetică, delimitările din spațiul ei putându-se opera în funcție de modul diferit în care reușesc să creeze iluzia realității. Dacă Platon îi condamnă pe poeții imitatori – în primul rând pe dramaturgi și apoi pe cei epici (poetul ideal ar fi pentru el cât mai puțin mimetic cu putință) –, Aristotel va ierarhiza fundamental diferit genurile poetice, pretinzând unui poet să fie cât mai imitativ. În viziunea lui, imitația este realizată pe deplin numai atunci când artistul își găsește cât mai puțin loc în operă: „Poetul e dator să vorbească cât mai puțin în numele propriu pentru că nu asta face din el un bun imitator. Alți autori nu fac decât să se scoată întruna pe ei la iveală; de imitat nu imită decât puțin și rar. Homer, în schimb, după o introducere de câteva vorbe, pe dată pune în scenă un bărbat, o femeie, ori vreun alt personaj” (ARISTOTEL, 1998: XXIV, 1460 a, 100-101). Prin urmare, marea poezie este, pentru Aristotel, cea dramatică, în vreme ce poezia epică poate fi apreciată doar în funcție de intuiția artistului care, după modelul lui Homer, se ascunde cât mai mult în spatele personajelor sale estompându-și subiectivitatea.

Clasificarea lui Aristotel pare la prima vedere diferită, pentru că ea distinge numai două moduri imitative: cel direct, numit de Platon *mimesis*, și cel narativ, *diegesis*, pe care îl identifică, fără a mai ține seama de caracterul său mixt, cu genul epic (probabil pentru că, oricât ar fi de extinse, formele de exprimare directă sunt integrate în rama părților narative care îi asigură specificul).

Cum, pe drept cuvânt, remarcă Gérard Genette în studiul *Introducere în arhitext* (1994: 17-84), deși Aristotel exploatează împărțirea platoniciană a poeziei în funcție de modurile de imitație, *Poetica* sa păstrează o tăcere semnificativă în privința vorbirii poetului strict în numele său, nu distinge între narativul pur al ditirambului și narativul impur al epopeii. Poeticile ulterioare, în special cele moderne, au comis greșeala de a atribui Stagiritului clasica tripartiție a genurilor, identificând vorbirea poetului cu genul liric. Or, în viziunea lui Aristotel, un atare discurs, deși nu e niciunde negat ca literatură, e totuși eludat în contextul operelor poetice. Cel mult, Aristotel pomenește despre ditiramb pentru a-l desemna drept strămoș al tragediei, o formă narativă la origini, devenită apoi dramatică.

Dar extragerea genului liric din ditiramb și punerea acestui fapt pe seama lui Platon și Aristotel nu este singura inadvertență prin care poeticile moderne își minimizează de fapt propriile merite. Inadecvată este și formula de sistem al genurilor care s-a perpetuat în vulgata poetică, deoarece *genurile* au fost identificate unilateral cu *modurile reprezentării*. Împărțirea platoniciană avea în vedere doar un principiu al formei (*lexis*) sub care se poate înfățișa conținutul (*logos*), respectiv povestirea de evenimente trecute, prezente sau viitoare: pur narativă (*haple diegesis*), mimetică (*dia mimeseas*) și alternată (când povestire, când dialog). Aristotel va merge mai

departe privind poezia din două puncte de vedere: cel al „felului de a imita”, împrumutat de la Platon (CUM?), dar și cel al obiectului ei (CE?). Se introduce astfel o nouă specificare: obiectul poeziei este prezentarea de *oameni în acțiune* și ei pot fi înfățișați în două registre de demnitate, ca superiori nouă (în tragedie și în epopee) sau ca inferiori (în comedie și în narațiunea comică de tipul *Margites*, atribuită lui Homer).

Cele două clasificări se întâlnesc în ceea ce privește opoziția dintre modurile fundamentale de expunere: dramaticul și narativul. Ambii filosofi îl consideră pe primul mai imitativ decât cel de-al doilea, dar îl apreciază, cum s-a văzut, diferit. Din amândouă clasificările lipsește poezia lirică (a lui Sapho sau a lui Pindar), întrucât era considerată nonreprezentativă, în afara imitației. În secolul al XVIII-lea, abatele Batteux se va ambiționa să demonstreze că și liricul are un caracter imitativ pe considerentul că și sentimentele pot fi prefăcute, mimate. De aici, definiția liricului rămâne multă vreme conținutistă, el fiind adecvat exprimării ideilor și sentimentelor, și chiar multe dintre teoriile secolului al XX-lea, continuă să amalgameze criteriile.

Definiția modală a genurilor moștenită din Antichitate arată astfel:

PLATON:

NARATIVUL PUR	NARATIVUL IMPUR	IMITAȚIA DRAMATICĂ
Enunțare rezervată poetului	Enunțare mixtă alternată	Enunțare rezervată personajelor
ditiramb	epopee	tragedie și comedie

ARISTOTEL:

	NARATIV	DRAMATIC
	Imitație indirectă	Imitație directă
	epopeea (povestire nobilă) + narațiunea comică (povestire inferioară)	tragedia (drama nobilă) + comedia (drama inferioară)

Iar astăzi sistemul de echivalențe este:

LIRIC	EPIC	DRAMATIC
MONOLOGUL poetului	MONOLOGUL naratorului + DIALOGUL personajelor	DIALOGUL personajelor

O necesară despărțire a apelor de uscat realizează Gérard Genette în finalul studiului său înlăturând confuzia, devenită tradițională, MOD – GEN și considerând modurile drept o subclasă de specificare a genurilor; în viziunea sa, o configurare – chiar fără pretenția de a fi exhaustivă – a tipurilor generice trebuie să țină seama de cel puțin trei criterii: clasele tematice (CE?), clasele modale (CUM?), clasele formale (ÎN CE se realizează imitația: proză/vers, limbă) (GENETTE, 1994: 79).

Interesul pentru modurile narative a revenit în secolul al XX-lea, în contextul mai larg descris de dezvoltarea științelor comunicării. Ele au fost în atenția *poeticii*, în special a *naratologiei*, dar și în aceea a *pragmaticii* – domeniu al lingvisticii interesat de realizarea concretă a schimburilor verbale –, căci modurile, înainte de a fi categorii estetice, sunt *forme naturale ale vorbirii*.

7.2. Pragmatica – domeniu al interacțiunii comunicative

Pragmatica este varianta modernă a retoricii antice, dezvoltată în a doua jumătate a secolului al XX-lea ca disciplină arondată lingvisticii și interesată de modalitățile concrete de realizare a limbajului. Dacă lingvistica studiază sistemul unei limbi (fonologic, morfologic, sintactic, semantic), pragmatica se precizează drept studiu al ÎNTREBUINȚĂRII acestui sistem (MOESCHLER, REBOUL, 1999: 14). Ea își rezervă astfel *câmpul lingvisticii practice* sau *al limbajului în acțiune*, ilustrează cel de-al treilea termen al relației *limbă (langue) – vorbire (parole) – uzul vorbirii*, înrudindu-se cu domenii interdisciplinare ca sociolingvistica sau psiholingvistica pe temeiul faptului că toate acestea sunt teorii ale performanței, în vreme ce lingvistica este o teorie a competenței.

Una dintre primele aproximări ale pragmaticii îi aparține lui Ch. Morris (*Foundation of the Teory of Signs*, 1938) care o identifică cu un domeniu distinct al semioticii, cel ce studiază relațiile dintre semne și interpretanții (utilizatorii) lor, alături de sintaxă (descrierea relațiilor semn – semn) și semantică (relația semnelor cu obiectele pe care le denotează).

De-a lungul istoriei pragmaticii, configurarea domeniului propriu s-a făcut mai ales prin sublinierea diferenței specifice pe care o realizează față de semantică, diferență dată de luarea în considerare a contribuției *contextului* la procesul de semnificare prin limbaj; complementară acesteia, pragmatica se precizează ca studiu al uzului de limbaj, încercând să explice aspectele lingvistice ale enunțului prin fenomene nonlingvistice.

În esență, între multiplele sensuri acordate pragmaticii, două par să fie unanim recunoscute:

- a) Pragmatica studiază *efectul situației asupra vorbirii*, adică tot ceea ce în sensul unui enunț ține de situația în care e folosit enunțul, și nu doar de structura lingvistică a frazei utilizate. Această perspectivă atribuie un rol esențial CON-TEXTULUI lingvistic, înțeles ca totalitate a datelor ce definesc situația de comunicare (identitatea interlocutorilor, relația dintre aceștia, locul și momentul în care se produce schimbul), dar și COTEXTULUI, respectiv ansamblului de enunțuri în care se înscrie.
- b) Pragmatica studiază *efectul vorbirii asupra situației*, investigatează posibilitățile de acțiune ale limbajului considerând că elaborarea unui enunț este determinată nu numai de filtrul gramaticalității (independent de situația de comunicare), ci și de cel al REUȘITEI (după cum R sesizează, din formularea aleasă de E, intențiile acestuia) și al EFICIENȚEI (după cum enunțurile au asupra lui R efectul scontat de E). Așadar, din perspectivă pragmatică enunțurile pot fi:

ENUNȚURI GRAMATICALE: — INCORECTE

— CORECTE: — NEREUȘITE

— REUȘITE: — INEFICIENTE

— EFICIENTE

Pentru demersul pragmatic, a comunica este mai mult decât a vorbi sau a scrie, a comunica nu este un simplu schimb de expresii simbolice, ci presupune interpretarea reușită de către R a intenției cu care E a performat un anumit act lingvistic; or o asemenea condiție nu face parte, în mod obligatoriu, din definiția vorbirii sau a scrisului. Iar intenția comunicativă a lui E se consideră realizată doar dacă e recunoscută exact de R, devenind astfel un fond cognitiv comun.

7.3. Concepte pragmatice de bază

7.3.1. Actul verbal este, în viziunea pragmaticii, unitatea comunicativă minimală. Teoria actelor verbale elaborată de J. L. Austin (*How to do Things with Words*, 1962) distinge între trei dimensiuni ale unui act:

- *dimensiunea locuționară*, independentă de contextul comunicativ, la nivelul căreia acționează strict filtrul gramaticalității; constă în a rosti niște cuvinte și a le percepe sensul;
- *dimensiunea ilocuționară* se referă la felul în care este privit un enunț de către participanții la schimbul verbal; stă sub acțiunea filtrului reușitei (decodarea corectă de către R a enunțului lui E);
- *dimensiunea perlocuționară* urmărește efectul produs asupra lui R de rostirea unor enunțuri cu o anumită valoare ilocuționară; acționează filtrul eficienței (al coincidenței efectului real cu cel scontat).

Ex.: un enunț de tipul *Vino acasă!* este act locuționar, pentru că presupune rostirea unor cuvinte care au un anumit sens, este act ilocuționar, pentru că reprezintă, de la caz la caz, un ordin, o rugămintă, o amenințare și este act perlocuționar, pentru că are ca efect sosirea sau absența celui solicitat. Pentru că actul locuționar este obiectul de studiu al gramaticii, iar cel perlocuționar e unul faptic, extralingvistic, actele de vorbire au fost identificate cu **ACTELE ILOCUȚIONARE**.

Austin face diferența între enunțurile constative, cele care descriu un fapt fără pretenția de a-l și efectua (*Pisica e pe preș*) și cele performative, care transformă realitatea (conțin verbe care atunci când sunt folosite la persoana I, singular, indicativ prezent, diateza activă implică nu numai desemnarea

unui anumit act, ci și realizarea acestuia: *Îmi cer scuze*). Într-un enunț constativ, neglijăm aspectele ilocutorii (ca să nu mai vorbim de cele perlocutorii) ale actului de vorbire și ne concentrăm numai asupra aspectelor locutorii. [...] Într-un enunț performativ, ținem mai ales cont de forța ilocutorie a enunțului și neglijăm dimensiunea corespondenței sale cu faptele” (AUSTIN, 2003: 130, 131).

Deși Austin propune o clasificare a actelor ilocutionare în cinci categorii, cea mai cunoscută taxonomie este cea datorată lui J. Searle (*A Classification of Illocutionary Acts*, 1977):

- ❑ acte reprezentative, prin care spunem celorlalți cum sunt lucrurile; se exprimă prin performative ca: *a afirma, a sugera, a presupune, a insista*;
- ❑ acte directive, prin care încercăm să-i determinăm pe alții să facă anumite lucruri; performative: *a ordona, a cere, a ruga, a invita, a sfătui, a provoca*;
- ❑ acte comisive, prin care ne angajăm noi înșine să facem anumite lucruri; performative: *a promite, a se angaja (să)*;
- ❑ actele expresive exprimă o anumită stare psihologică, propriile sentimente și atitudini ale lui E; performative: *a mulțumi, a felicita, a se scuza, a deplânge*;
- ❑ acte-declarații, prin care putem realiza schimbări ale unei stări de fapt, într-un anumit cadru instituțional: *a declara, a numi, a concedia*.

7.3.2. Discursul. Perspectivă pragmatică

Termenul de discurs este, în științele comunicării, unul polisemantic. Totuși, o intenție de sistematizare ar putea releva existența, în mare, a două accepțiuni:

cea dintâi evidențiază calitatea de uzanță *individuală* a limbii și impune studiul urmelor enunțării în obiectul produs; termenul de discurs este apropiat de *parole*, *énonciation*, *performance*, cu mențiunea că, în plus față de acestea, el pune în valoare *dimensiunea acțională* a limbajului, scopul său fiind modificarea universului de discurs;

cea de-a doua are în atenție caracterul *social* al acestei activități lingvistice și recunoaște existența unor genuri ale discursului (*genera dicendi* în retorica antică) statuate în funcție de anumite reguli constitutive.

În ambele situații, discursul e perceput ca *eveniment lingvistic* realizat de către un *locutor*, dintr-un anumit *motiv*, cu o anumită *intenție* și într-o anumită *stare de fapte*.

Discursul este alcătuit din *enunțuri*, produse ale actului de *enunțare*; enunțarea reprezintă „punerea în funcțiune a limbii printr-un act individual de utilizare” (BENVENISTE, 2000, II: 28), activitate adresată de către un locutor către un *altul*, indiferent de gradul de prezență care i se atribuie acestuia din urmă: „Orice enunțare este, explicit sau implicit, o alocuție, ea postulează un alocutor” (BENVENISTE, 2000, II: 29).

Enunțurile sunt entități lingvistice concrete care, spre deosebire de *fraze* – structuri cu valoare în sine –, nu pot fi înțelese fără a fi raportate la situația de comunicare care le-a produs; fraza, în schimb, este „entitatea lingvistică abstractă a cărei realizare particulară o constituie enunțul” (DUCROT, SCHAEFFER, 1996: 493).

7.3.3. Situația de enunțare. Contextul situațional și contextul verbal (cotextul)

Contextul este un concept central al pragmaticii care ia în calcul intervenția datelor situației de comunicare în codarea și decodarea enunțurilor. Contextul înseamnă trei lucruri: *timp, loc și interlocutori*, date exprimate lingvistic prin așa-numitele simboluri indexice (deictice, ambreiori), adică acele elemente al căror sens variază în funcție de circumstanțele și uzul lor. Prezența sau absența deicticelor a determinat opoziția povestire – discurs în viziunea lui É. Benveniste. Astfel, povestirea corespunde unui mod de enunțare care se vrea disociat de situația de enunțare. Aceasta nu înseamnă că un enunț care ține de povestire nu are enunțiator, coenunțiator, timp și loc de enunțare, ci doar că urma prezenței lor este ștearsă, evenimentele sunt prezentate ca și când s-ar povesti singure.

Discursul, în schimb, se caracterizează prin prezența deicticelor care articulează enunțul pe situația de enunțare (se mai numesc *shifters* sau *embrayeurs* tocmai pentru că pun în relație conținutul enunțului cu o anumită realitate). Deicticele de persoană sunt *eu/tu, noi/voi*, spre deosebire *el, ea, ei, ele* – expresii ale non-persoanei după Benveniste, întrucât doar contextul lingvistic permite interpretarea lor. Toate formele pronominale de persoana a III-a sunt legate de antecedentul lor, care le oferă un semnificat (de cotext). Deicticele de loc pot fi demonstrative (*asta, aceasta, aceea*) sau adverbiale (*aici/acolo, aproape/departe, în față/în spate, la stânga/la dreapta* etc.), toate primindu-și valoarea în funcție de gestul, poziția sau orientarea corpului lui E. Ele nu trebuie confundate cu demonstrativele anaforice, care reiau o unitate deja introdusă în text: *Aproape de casa lui X se află o fântână. Aceasta fusese săpată*

prin grija și osteneala sătenilor. Deicticele temporale își iau ca origine momentul în care enunțatorul vorbește, moment ce corespunde prezentului lingvistic: *acum, ieri, în urmă cu opt zile, mâine, peste o lună, în această vară, imediat, luni*. Nici acestea nu trebuie confundate cu non-deicticele, care au ca reper un element al contextului lingvistic: *atunci, în acel moment, în ajun, în ziua aceea, în vara aceea, în luna aceea*.

Contextul, esențial pentru determinarea referinței unui număr de enunțuri din comunicare, a fost decelat în cinci tipuri, corespunzătoare unor sfere diferite de interes științific (Herman Parret, *Semiotics and Pragmatics: An Evaluative Comparison of Conceptual Frameworks*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1983, p. 94-98, *apud* DRAGOȘ, 2000: 24-25):

- a) Contextul cotextual stă la baza unor demersuri proprii lingvisticii textului, analizei discursului și analizei conversaționale, care, pentru a-și îndeplini obiectivele, fac apel la noțiunile de coerență și coeziune funcționale în cotexte.
- b) Contextul existențial (referențial) se bazează pe elementele indexiale și prezintă interes pentru pragmatica logică.
- c) Contextul situațional este decisiv în pragmatica orientată sociologic și interpretează schimburile verbale în funcție de rolul participanților în schema comunicațională.
- d) Contextul acțional privește schimbul verbal ca o formă de acțiune și interacțiune intențională și se bazează pe teoria actelor de vorbire.

- e) Contextul psihologic consideră că responsabile de desfășurarea interacțiunii lingvistice sunt intențiile, credințele și dorințele interlocutorilor.

7.3.4. Principiile și maximele conversaționale

Considerând utilizarea limbajului nu numai din perspectiva gramaticalității sale (care este independentă de situația de comunicare), cât mai ales din perspectiva reușitei și a eficienței, pragmatica a reglementat desfășurarea schimburilor verbale prin legi interne, capabile să-i controleze efectele. Acestea sunt numite *principii conversaționale*, întrucât conversația este considerată a fi prototipul utilizării limbii, din ea decurgând toate celelalte forme de uz a limbajului.

A. PRINCIPIUL COOPERATIV (formulat de H. P. Grice în *Logic and Conversation*, 1975) asigură coerența și continuitatea discursivă și se bazează pe patru maxime care presupun emiterea de către fiecare colocutor, în fiecare moment al discuției, exclusiv a replicilor adecvate conversațional:

- *Maxima cantității* reclamă emiterea de către interlocutori a tuturor informațiilor necesare obiectivului conversațional și stadiului discuției; se întemeiază pe două submaxime:
 - fiecare participant la schimbul verbal să furnizeze întreaga cantitate de informație;
 - niciun participant nu trebuie să furnizeze mai multă informație decât este necesar.
- *Maxima calității* cere ca interlocutorii să spună numai ceea ce cred că e adevărat; are de asemenea două submaxime:
 - să nu se afirme lucruri considerate false;

- colocutorii să nu susțină lucruri pentru care nu dispun de dovezi adecvate.
- *Maxima relevanței* cere ca interlocutorii să fie pertinenti, să facă afirmații legate strict de subiectul discutat.
- *Maxima manierei* se referă la modul cum trebuie formulate intervențiile; reclamă claritatea comunicării ce rezultă din:
 - evitarea obscurității expresiei;
 - evitarea prolixității;
 - evitarea ambiguității;
 - structurarea logică a enunțului.

B. PRINCIPIUL POLITEȚII (P. Brown, St. C. Levinson, *Universals in language usage. Politeness phenomena*, 1978) reglementează desfășurarea normală a schimburilor verbale prin menținerea unei relații de bunăvoință între participanți și a unei stări de echilibru social; de asemenea, urmărește conservarea imaginii publice a interlocutorilor. Sunt recunoscute două tipuri de politețe: cea *pozitivă*, de tip integrativ, care accelerează relațiile sociale fiind nucleul comportării familiare și cea *negativă*, formă a distanței sociale, nucleul comportării deferente. Există trei variabile sociologice în funcție de care actul verbal influențează interlocutorul și care determină alegerea unui anumit tip de politețe:

- a) distanța socială dintre interlocutori care determină schimburi cu caracter tranzacțional și/sau personal;
- b) direcția de exercitare a puterii sau a controlului (dinspre E sau dinspre R);
- c) gradul de interferență implicat de actul respectiv, care se manifestă sub forma cheltuirii de timp, de informație sau sub forma discrepanței dintre ima-

ginea individuală dorită și cea rezultată din performarea actului.

Folosirea strategiilor politeții prezintă avantajul că oferă interlocutorilor posibilitatea de a construi, pe lângă enunțurile de expresie directă, neambiguă, și formulări indirecte care comportă acțiuni redresive, explicite în cazul politeții pozitive, implicite în cea negativă, ce permit negocierea sensului enunțului, astfel încât relația dintre interlocutori să nu fie afectată. Principiul politeții subliniază astfel natura strategică a conversației.

Pentru politețea pozitivă e caracteristică sublinierea aprobării sau a interesului pentru tot ceea ce se leagă de persoana receptorului; politețea pozitivă se susține pe:

- Formularea unor observații care să ateste interesul și atenția față de interlocutor: *Splendidă bluză! De unde?*
- Exagerarea expresiei aprobării, admirației și simpatiei: *N-am întâlnit persoană mai rezonabilă ca tine!*
- Preocuparea de a spori interesul propriei contribuții la dialog ca expresie a atenției acordate lui R (se poate realiza prin alternarea timpurilor verbale sau a vorbirii directe cu cea indirectă): *Și-mi zice brusc: Cine te crezi, dacă ai atâția bani, crezi că mă complexezi?*
- Folosirea unor mărci de identitate care subliniază apartenența colocutorilor la un grup (apelul la formele familiare de adresare – *tu* pentru *dumneavoastră* – sau comunitare – *noi* pentru *eu*);
- Căutarea acordului cu receptorul prin abordarea unor subiecte sigure, neutre (conversația fatică) sau prin reluarea replicilor acestuia: *Și, vorba ta, mai bine te mulțumești cu mai puțin...*
- Evitarea exprimării directe a dezacordului prin formulări de tipul: *Da, dar...*

- Afirmarea existenței unui teritoriu comun între colocutori prin formularea unor solicitări sau prin manipularea unor presupoziii: *Fii bună și ajută-mă să mă verific. Nu-i așa că... ?* sau *Știu că gândești ca și mine în problema aceasta.*
- Folosirea glumei pentru a spulbera rezerva lui R sau pentru a redresa o situație stânjenitoare;
- Exprimarea optimismului în privința rezolvării problemelor în discuție de către R: *La capacitatea ta, nu e mare lucru!*
- Includerea lui E și R în realizarea acțiunii, deși aceasta îl privește ori pe unul, ori pe celălalt: *Dacă tu ai făcut prăjitura, atunci să gustăm. Să ne așezăm la masă!*
- Furnizarea unor motive pentru îndeplinirea unor acțiuni dorite de către E: *Știu că ești prost dispusă. De ce să nu ieșim la cumpărături?*

Strategiile politeții negative urmăresc atenuarea prejudiciului pe care E i-l produce lui R prin plasarea sa într-un plan subordonat față de acesta din urmă:

- Exprimarea indirectă a forței ilocuționare: *Ești bun să închizi ușa?* (în locul unei formulări imperative);
- Prefațarea enunțurilor cu elemente care au funcția unor scuze: *Dacă nu te deranjează, ai putea să-mi iei și mie orarul?*
- Adoptarea unei atitudini pesimiste cu privire la dorința lui R de a face un anumit lucru: *Ai face tu asta?*
- Reducerea gradului de interferență prin apelul la construcții restrictive sau la litotă: *Vă rețin numai o clipă!*
- Diminuarea propriei personalități și exagerarea valorii interlocutorului: *Nu pot rezolva această problemă care pentru dumneavoastră e un fleac.*
- Formularea directă de scuze: *Știu că vă deranjez, dar, din păcate, trebuie să apelez la dumneavoastră.*

- Impersonalizarea enunțurilor prin evitarea persoanelor I și a II-a sau prin folosirea pluralului în locul singularului: *Ar fi de dorit să rezolve această problemă./Să vedem ce putem face.*
- Formularea enunțurilor dând de înțeles că E ar contracta o datorie față de R sau ca și cum, făcându-i el un serviciu, nu l-ar îndatora pe acesta: *Ți-aș fi recunoscător dacă mi-ai spune adevărul./Nu e niciun deranj să te conduc până la noua lui locuință.*

Cum se poate vedea, și principiul politeții se sprijină pe acțiunea unui număr de maxime: *maxima tactului* (1), *a generozității* (2), *a aprobării* (3), *a modestiei* (4), *a acordului* (5) și *a simpatiei* (6).

7.3.5. Deducții pragmatice: presupozii și implicaturi

Legate de context, dar și de principiile conversaționale sunt noțiunile de *presupoziție* și *implicatură*. Acestea sunt deducții ale lui R, care încearcă să integreze un enunț de expresie oblică sau lacunară în universul discursiv deja configurat, în ideea că principiul cooperativ este respectat de către interlocutor. Implicaturile nu sunt propriu-zis dependente de structura lingvistică a unui enunț, ci *sunt legate de contextul comunicativ* în care este emis enunțul. Ele au fost descrise de H. P. Grice (*Logic and Conversation*, 1975) și pot fi identificate cu sugestiile sau insinuările:

- *Cât o fi ceasul?*
- *Văd că se închide farmacia.*

Alături de implicaturile conversaționale standard există cele bazate pe abuz, care încalcă deliberat una dintre maximele principiului cooperativ: metafora (*Are o voință de fier*), ironia (*Ce băiat isteț ești!*), interogația retorică (*E posibil așa ceva?*) sau tautologia (*Legea e lege!*) (IONESCU-RUXĂNDIOIU, 1991: 19). Un enunț de tipul *Legea e lege!* pare a contrazice maxima cantității, pentru că nu oferă cantitatea de informație necesară. El se bazează însă pe existența unui fond de informații comune lui E și lui R, în legătură cu caracterul inflexibil al justiției.

Presupozițiile sunt declanșate de *elemente lexicale, morfologice sau sintactice din structura unui enunț* și acționează pe baza deducerii dintr-un enunț exprimat a unui alt enunț, neexprimat; de pildă, enunțul *Dacă m-ar fi iubit, mi-ar fi scris!* permite deducerea a două presupozii: *nu mă iubește* sau *nu mi-a scris*. Totuși, presupoziiile depind și de anumiți factori ai contextului comunicativ, fapt evidențiat prin aceea că unul și același enunț poate declanșa presupozii diferite (IONESCU-RUXĂNDIOIU, 1991: 18): *Astăzi Gelu nu mă mai caută* poate fi citit ca *Gelu m-a părăsit*, *Gelu m-a găsit* sau *Gelu mă va căuta doar zilele următoare*.

Existența unui fond comun de presupozii între interlocutori face posibilă avansarea dialogului, în caz contrar ei rămân la nivelul conversației fatice care, apelând la subiectele impersonale (vreme, sănătate, stări de lucruri absolut evidente), reușește doar să mențină în stare de funcționare canalul de comunicare.

7.3.6. Structura discursului verbal

Modelul structural standard al interacțiunii verbale a fost stabilit de W. Edmondson (*Spoken Discourse. A model for*

analysis, Londra, New York, Longman, 1981, p. 80, *apud* IONESCU-RUXĂNDIOIU, 1991: 25-28) și conceput ca o suită de elemente interacționale ordonate ierarhic:

- ACT INTERACȚIONAL – unitatea minimală;
- MIȘCARE – combinația de acte performate de către același E; acestea pot fi: principale care conțin necesarul informațional așteptat sau opționale, care se referă la intervențiile interlocutorilor;
- SCHIMB – combinație a unor mișcări performate alternativ de către interlocutori; este o unitate închisă, care produce un rezultat, alcătuită dintr-o mișcare de ofertă care inițiază schimbul și una de satisfacere. Într-o discuție poate fi identificat un schimb de bază, schimburi preliminare, ulterioare sau inserate;
- FAZĂ – combinație de schimburi aflate în raporturi de subordonare sau de coordonare față de un schimb de bază; fazele pot fi rezultatul înlănțuirii unor schimburi pe aceeași temă sau al unor relații de reciprocitate, când interlocutorii avansează informații care îi privesc pe fiecare în parte;
- CONFRUNTARE – succesiune ordonată de faze: introductive sau de luare de contact (*Ave*), tranzacționale (*Business*) și de încheiere (*Vale*).

7.4. Forme ale discursului verbal. Monologul și dialogul

7.4.1. **Monologul** este o vorbire unidirecțională, mai exact acel tip de comunicare în care rolurile sunt prealocate. Desemnează fie vorbirea cu sine însuși ($E = R$), fie vorbirea

adresată unuia sau mai multor ascultători pasivi din punct de vedere verbal ori unui interlocutor absent, care să nu poată fi invocat decât în imaginație ($E \neq R$). În primul caz se poate recunoaște formula *monologului interior*, în cel de-al doilea este vorba despre așa-numitul *monolog adresat*.

Caracterizat prin repartiția fixă a rolurilor, monologul înlesnește comunicarea în masă. Este forma de comunicare căreia îi lipsește interacțiunea, receptorul nu are posibilitatea de a acționa asupra emițătorului, e redus la simpla funcție de a asculta (ex., declarația de presă), de aceea e denumit și auditoriu. Dialogurile presupun, de regulă, un număr mic de participanți, în cazul monologului nu există o restricție numerică. Monologul dă o superioritate pragmatică emițătorului, pe când în dialog E și R au șanse egale de confruntare.

Monologul poate fi performat și în grup: mai multe persoane au o experiență în comun pe care o relatează rând pe rând (într-un fel de monolog multipersonal sau în mai multe monologuri succesive și paralele), caz în care textul obținut are o constituție parțial dialogică. Tocmai pentru a evita orice confuzie cu dialogul, Vasile Tonoiu propune definirea monologului ca „tranșă de discurs produsă de unul sau mai mulți locutori, în care niciunul dintre locutori nu devine propriu-zis destinatar. În orice caz, destinatarii aparenti nu sunt presupuși a lua și ei cuvântul” (TONOIU, 1997: 137). În relație cu monologul, dialogul este „tranșa de discurs produsă de cel puțin doi locutori în care cel puțin unul dintre destinatari devine cel puțin o dată locutor. În dialog, *situația comunicativă este asumată explicit* [s.a.]” (TONOIU, 1997: 137). Subscriu la acest criteriu al *pre-asumării rolurilor în cadrul situației comunicative*, întrucât este singurul care poate diferenția formele amalgamate, când monologul și dialogul par a trece pe neobser-

vate unul în celălalt; este, de pildă, cazul unui spectacol, în care tot ceea ce se petrece pe scenă are pentru cei din sală valoarea unui monolog susținut de o echipă. Publicul își asumă din capul locului postura pasivă din punct de vedere verbal, dar nimic nu-l împiedică să intervină prin râsete, reacții de dezaprobare, remarci sau solicitări de reluare a prestației artiștilor (*bis!*). Acestea nu au însă caracter obligatoriu, premeditat, nu intră în contractul inițial, fapt pentru care manifestările de tip spectacol rămân constitutiv monologice. Simetric, un dialog anunțat ca atare se poate lovi de lipsa de participare a interlocutorului (care refuză să vorbească sau părăsește spațiul dialogului), dar astfel el rămâne un dialog ratat, nicidecum o formă monologică. În concluzie, dialogul se opune monologului în primul rând prin conștientizarea și asumarea explicită a *caracterului reversibil* al pozițiilor celui ce se adresează și ale celui ce răspunde. Enunțurile din dialog vor fi, în consecință, marcate de frecvența formelor interogative (întrebări ce pretind un răspuns).

Din rațiuni de sistematizare, monologurile se pot clasifica după:

- a) funcția comunicării (sau sfera receptării):
 - monologuri publice, cu valoare de informare;
 - monologuri interioare, care sunt expresia unor confruntări cu sine.
- b) din punctul de vedere al relației cu dialogul există:
 - monologuri independente (care nu apar ca urmare a evoluției unui dialog într-o anumită direcție): anunțul de publicitate, recitalul de poezie;
 - monologuri inserate în dialog, ce reprezintă extensia unei replici până la dimensiunile unei povestiri sau argumentări; nesolicitate, ele devin forme nedemocratice de acaparare a dreptului la cuvânt.

- c) după scopul comunicării:
- monologuri narative;
 - monologuri explicativ-argumentative (proprii expunerilor științifice sau activităților didactice);
 - monologuri persuasive: discursul electoral, reclama.

7.4.2. Dialogul este specific comunicării orale; în scris este prezent doar în stilul epistolar (un dialog la distanță) sau în discursul filosofic (ex., dialogurile platoniciene). Esența lui stă în mobilitatea rolurilor de E și R după structura:

- 1: E1 — R1
- 2: (R1 =) E2 — R2 (= E1)
- 3: (R2 =) E1 — R1 (= E2) etc.

Relația dintre E și R, care nu exclude anumite asimetrii circumstanțiale și secundare, presupune (TONOIU, 1997: 138):

- RECIPROCITATE între interlocutori (locutor/auditor) generatoare de interacțiune verbală (drept egal la replică);
- COMPLEMENTARITATE între parteneri (proponent/oponent) cu efectul specific numit comunicare, care implică poziții relativ diferite asupra aceluiași fapt;
- COMPLICITATEA între persoane (eu/tu) care duce la comunitatea (noi) de comunicare; aceasta reclamă prezența și disponibilitatea persoanelor în cauză.

7.4.2.1. Clasificarea formelor dialogice

Cea mai pertinentă și mai detaliată clasificare a schimburilor verbale dialogate îi aparține lui Francis Jacques (*Argumentation et stratégies discursives*, în *L'homme et la rhé-*

torique, Alain Lempereur (ed.), Paris, Méridiens, Klincksieck, 1990, *apud* TONOIU, 1997: 139-140). Potrivit lui, discursul de factură dialogică se specifică din punct de vedere pragmatic într-un arbore taxonomic constituit din „tipuri ideale”, întrucât în comunicarea reală ele nu se regăsesc ca atare, ci doar în stări de amestec aflate sub un regim sau altul de predominanță. În această structură extrem nuanțată, dialogul canonic nu e decât o specializare a dialogismului. După Francis Jacques, câmpul mai larg al strategiilor discursive se împarte în:

I. STRATEGII DISCURSIVE DE CONSTITUȚIE ALOCUTIVĂ (destinatarul nu devine alocutor): *alocuțiunea*.

II. STRATEGII DISCURSIVE DE CONSTITUȚIE INTERLOCUTIVĂ (destinatarul devine interlocutor în numele lui sau al grupului); la rândul lor, acestea sunt:

- plurivocale (destinatarul e nedeterminat: *cuvântarea la o întrunire*);
- bivocale (destinatarul e determinat).

Strategia discursivă de constituție interlocutivă bivocală se clasifică după:

A. Obiectivul unilateral:

- a) cu funcție internă, autistică: *pseudologie*;
- b) cu funcție externă, argumentativă: *altercație*:
 - ◆ altercație fără cod argumentativ comun și comportând o dimensiune agonistică: *diferend*.
 - ◆ altercația cu cod argumentativ comun poate avea:
 - dimensiune eristică — *dispută*;
 - dimensiune polemică — *discuție contradictorie*.

B. Obiectivul comun:

- a) cu funcție internă (fatică): *conversație*;
- b) cu funcție externă, teleologico-argumentativă: *schimb de vederi*:
 - ◆ de interes practic:
 - schimb de vederi cu dimensiune utilitară:
 - presupune o apartenență comunitară simplă: *discuție dirijată*;
 - presupune o apartenență comunitară dublă: *negociere*.
 - schimb de vederi cu dimensiune etică: *deliberare*.
 - ◆ de interes teoretic sau metateoretic: *dialog*:
 - dialog cu dimensiune semantică: *dezbateri*;
 - dialog cu dimensiune tetică (apărarea sau respingerea unor teze): *controversă*;
 - dialog cu dimensiune referențială: *confruntare*.

7.4.2.2. Tipuri particulare ale dialogismului.

Dialogul, conversația, negocierea

Dialogul, conversația, negocierea sunt trei forme-pilot ale dialogismului, ilustrând distincții de tipul ritualizat/liber, dezinteresat/interesat; trăsăturile lor specifice au fost analizate contrastiv de Vasile Tonoiu (1997: 143-163), analiză pe care o preiau, în reperele ei, în cele ce urmează (pentru exemplificări, v. tipurile dialogismului în romanul *Moromeții* al lui Marin Preda, în BODIȘTEAN, 2002: 90-115).

În contextul formulelor dialogice, *dialogul* în sens restrâns este un discurs de constituție interlocutivă și bivocală, având un obiectiv comun, o funcție externă, un interes teoretic și metateoretic și o dimensiune semantică, referențială sau tetică. Dialogul este o formă regularizată, canonică, de comuni-

care interpersonală și, mai ales, e forma cea mai democratică dintre toate strategiile bivocale; el presupune: „relația (simetrică), obiectivul (comun), convenția enunțiativă (libertatea de a lua și ceda cuvântul în condițiile inexistenței unui loc al enunțării privilegiat sau dominant) – toate ordonate exigenței de echitabilă punere în comun a referinței și a forței ilocuționare” (TONOIU, 1997: 144). Aceasta oferă dialogului un aspect linear și adesea închis, spre deosebire de conversația ce păstrează un aspect ramificat și deschis (răspunsuri neîncheiate, replici neașteptate).

Dialogul este o interacțiune verbală puternic finalizată, are un caracter teleologic, în vreme ce conversația are un caracter ludic, gratuit. Conversația este „un gen de utilizare prototipică a limbajului, forma sub care suntem în mod original expuși limbajului, matricea sa de achiziție” (TONOIU, 1997: 143). Descrisă de Freud ca o reverie verbală diurnă, conversația amestecă tonurile, modalitățile și genurile textuale, este eterogenă și extrem de sensibilă la contextul spațio-temporal: „Funcția ei referențială e vădit subordonată preocupării fatice și expresive, iar dimensiunea ludică o face să atârne în mai mare măsură de principiul plăcerii decât de cel al realității” (TONOIU, 1997: 144). Conversația consolidează relația de apartenență la un grup, nu își propune să progreseze spre un obiectiv bine determinat, ci să statueze o relație. Obiectul ei nu e niciodată epuizat, conversația se face din plăcerea de a conversa, și nu din necesitatea de a ajunge la o concluzie; de aceea, caracterul ei e accidental și arbitrar.

Dialogul, dimpotrivă, comportă o anumită monotonie ilocuționară și o anumită omogenitate a presuposiției. E condus de reguli strategice și argumentative, scoate în evidență cererea de informație, căutarea mijloacelor pertinente și acceptabile de

confirmare/infirmare, aserțiunea, obligația fiecărui partener de a evalua intervenția celoralți. Și conversația, deși e o comunicare imprevizibilă și aleatorie, presupune totuși o anumită etichetă, se desfășoară între anumite restricții și permisivități: e preocupată să proiecteze o imagine favorabilă a interlocutorilor, să dea atenție temelor alese în comun, să respecte imaginea celoralți. Ea angajează mai curând *persoana* decât *persona* protagoniștilor, pe când în dialog raportul este invers.

Dialogul se distinge de negociere în primul rând prin dimensiunea sa teoretică; e preocupat de valoarea de adevăr a unei teze relative la un referent (confruntarea), de sensul unei unități de cod (dezbateră) sau de îndreptățirea unei aprecieri (controversa). Este o formă de comunicare dezinteresată și desfășurată în registru pacific. Negocierea e „mai ales o tehnică (politică, diplomatică, sindicală etc.) de reglementare a conflictelor; protagoniștii ei rămân prinși într-un câmp de forțe și interese deosebite, corelate negativ” (TONOIU, 1997: 145). În dialog domină aspectul irenic și dezinteresat, partenerii sunt cooperativi, dispuși să atenueze pozițiile diferite, derivate din apartenența lor prealabilă la anumite grupuri social-ideologice, în favoarea proiectului de a elabora în comun o informație nouă. Miza jocului dialogal este acordul asupra problemei discutate sau măcar acordul asupra existenței dezacordului și, eventual, asupra perspectivei în care acest dezacord ar putea fi arbitrat în mod legitim. Consensul căutat nu constituie neapărat și deznoământul dialogului, dosarul credințelor comune putând fi oricând redeschis.

De o cu totul altă natură e consensul vizat de negociere; aici, fiecare ascunde ce crede sau ce urmărește, fiecare se străduiește să producă și să impună o credibilitate de multe ori lipsită de acoperire, să captureze informația pentru a obține

efecte surpriză. *Dialogul tinde să convingă, conversația să seducă, negocierea tinde să manipuleze.* Negociatorii sunt purtătorii de cuvânt ai comunităților de apartenență, responsabili față de delegația încredințată, de aceea subiectivitatea lor nu se poate exprima. Dialogul își situează partenerii într-o dublă relație, cea de apartenență comunitară și cea de *self*-apartenență, ambele răspunzând nevoii de de- și re-personalizare a comunicării.

Interlocutorii prinși în jocul dialogal sunt presupuși a nu urmări obiective de interes personal, unilateral. Atât în negociere, unde locurile enunțative sunt fixe, cât și în conversație, unde ele nu sunt distribuite definitiv, se poate pierde inițiativa cuvântului, ceea ce nu se întâmplă în dialog unde inițiativa e împărțită în mod echitabil, prin contract explicit de comunicare.

Negocierea poate fi amenințată de blocaj, conversația de pierderea dimensiunii fatice, dialogul este genul cel mai puțin pândit de eșec. Desigur, cooperarea („mutualitatea irenică” în expresia lui Vasile Tonoiu), care reprezintă principiul său constitutiv, nu exclude elemente de competiție, dar acestea sunt subordonate finalității euristice. Dialogul nu-și propune să suprimă diferențele individuale, ci să instaureze între interlocutori „un suport moral de egalitate și justiție elementară” (TONOIU, 1997: 153). Incongruențele sunt chiar necesare, dacă între interlocutori nu există asimetrii funcționale normale – care țin de diferențele pozitive ale persoanelor angajate –, dialogul devine fad și se apropie de insignifianța conversației. Există însă și asimetrii sistematice, radicale, care pot împiedica, la limită, orice comunicare. Dacă interlocutorii aparțin unor comunități vorbitoare diferite, recurg la jocuri de limbaj sau la regimuri de comunicare heteromorfe sau dacă pur și simplu le lipsește o bază comună de pre-înțelegeri, dialogul este pândit de

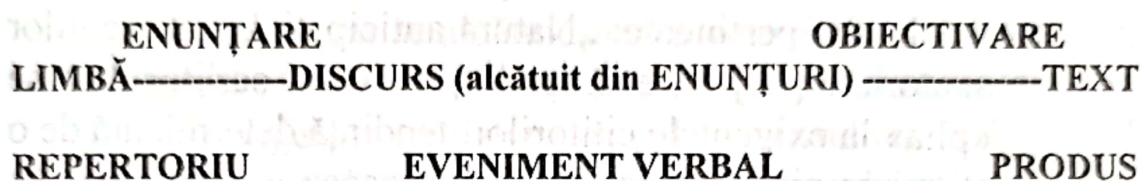
eșec. Când dimensiunea eristică, ținând de intenția controversii, iese în prim-plan și triumful poziției personale devine scopul țintit, dezbateră se poate să degenereze într-o simplă dispută, iar confruntarea se poate transforma într-o înfruntare unilaterală a pledoariilor. De asemenea, când obiectivul comun este înlocuit cu unul unilateral, se poate vorbi despre pulverizarea dialogului prin strategii persuasive. Persuasiunea desemnează un grup de practici de comunicare calculate care „vizează și mizează pe o consimțire așa-zicând de bună voie; o consimțire indusă totuși ca efect al abilității persuasorului de a pune stăpânire (pe) și de a orienta deliberat și eficace dispozitivul interlocutiv spre obiectivul unilateral avut în vedere” (TONOIU, 1997: 157). Ea se exprimă, de regulă, prin stratageme ce operează ocolit, fără știința celui persuadat, astfel încât acesta ajunge să creadă că este autorul asentimentului său. Singura formă sănătoasă de persuasiune este cea care se exercită deschis, între persoane libere și care se bazează pe demersuri rațional-argumentative. În acest caz, persuasiunea nu va sufoca exercițiul libertății personale și, în același timp, va satisface nevoia de integrare socială a celor diferiți. Numai astfel, ca sinonimă cu convingerea, persuasiunea poate fi înscrisă în democrație.

7.5. Comunicarea literară din perspectivă pragmatică. Discursul literar

Scriș sau oral, dialogic sau monologic, discursul este în primul rând o unitate de ordin pragmatic. A vorbi despre discursul literar înseamnă a considera practica literară drept un tip anume de comportament lingvistic manifestat într-un context

acțional. Din această perspectivă, termenul de *discurs* se opune celui de *text* în măsura în care cel dintâi desemnează un proces comunicativ, cel de-al doilea fiind forma obiectivată a acestui proces, concretizarea sa într-un obiect *sui generis*. Altfel spus, textul este rezultatul discursului, discursul este textul în uz.

Constituirea pragmatică a textului poate fi descrisă de schema:



Recunoaștem în discursul literar modalitatea de comunicare *monologică și scriptică*. Orice discurs este manifestarea unei acțiuni într-un context determinat și presupune o utilizare convențională a limbajului în situații proprii tuturor împrejurărilor vieții (economice, sociale, juridice, ideologice). Ca tip particular, discursul literar se specifică în funcție de:

a) condiția sa de text monologic scris, determinată de trei trăsături (IONESCU-RUXĂNDIOIU, 1991: 31):

- univocitatea relației E – R, legată de distribuția fixă a celor două roluri;
- natura definitivă a formulărilor, asupra cărora E nu poate reveni (de unde rezultă și atenția acordată modurilor de codare a intenției comunicative);
- distanța variabilă care-i separă în spațiu și timp pe E și R.

b) modalitatea diferită de comunicare reglementată de prezența unor *convenții suplimentare* ce țin de funcționarea sa în cadrul *instituției literarității* și care decid diferența dintre un discurs literar și unul strict lingvistic:

- în comunicarea literară, instanțele reale (autor, cititor concret) sunt dublate de *instanțe abstracte* construite prin discurs, „ființe de hârtie” – cum spune Roland Barthes –, „efecte de sens, dispunând de deictice (semne imanente) pronominale, spațio-temporale și modale” (DRAGOȘ, 2000: 64). Autorul abstract întreprinde demersuri de *planificare lingvistică*, prin care caută să prevadă reacțiile receptorului său și chiar să-i ghideze lectura pentru a o așeza pe fâgașul unei interpretări valabile și pertinente: „Natura anticipativă a strategiilor auctoriale [...] reflectă tendința oricărui scriitor de a se «plia» la exigențele cititorilor, tendință determinată de o atitudine similară, în esență, cu aceea care explică, în comunicarea curentă, apelul la strategiile politeții integrative (pozitive)” (IONESCU-RUXĂNDIOIU, 1991: 37). În consecință, discursul literar acordă o atenție sporită selecției și ordonării mijloacelor lingvistice pentru ca intenționalitatea emițătorului să primească un răspuns eficient din partea receptorului. Cititorul abstract este o figură înscrisă în text ca sumă de *operații euristice* prin care el trebuie să descifreze intențiile colocutorului optând pentru interpretările compatibile cu datele de care dispune. Teoriile moderne ale recepției relevă rolul său decisiv în configurarea semanticii textuale, ceea ce, în ultimă instanță, îl pune în postura de partener al autorului în procesul de „facere” a textului.
- în discursul literar, funcția referențială a comunicării se manifestă într-un mod aparte; discursul literar comunică o realitate de gradul al II-lea, o pseudorealitate, el iese

de sub incidența opozițiilor adevărat/fals intrând în spațiul în care acționează legile *ficțiunii* (v. *supra*, 2.2., 2.3.). Comunicarea literară este o „pseudo-enunțare», dar acest *pseudo* depășește opoziția univocă dintre un discurs serios și unul gratuit. Enunțarea literară este *pseudo* după modelul pseudonimului, care nu este nici «adevăratul» nume al autorului, și nici «falsul» nume al scriitorului, ci o marcă ce se situează între cei doi termeni ai alternativei” (MAINGUENEAU, b, 2007: 238). Textul literar se alcătuiește din *acte de limbaj inventate*, astfel că, indiferent că el apelează la exprimarea directă, în pasaje de relatare, sau la cea indirectă, în cazul reprezentării raporturilor de comunicare dintre personaje, nu trebuie uitat că „toate enunțurile dintr-un text sunt forme de manifestare a unui E unic, care posedă capacitatea de automultiplicare. Personajele nu sunt decât în aparență autoare ale replicilor lor; ele sunt de fapt manevrate de scriitor, exprimând intențiile acestuia. Literatura are posibilitatea de a exprima o intenționalitate de gradul al doilea, mediată și regizată” (IONESCU-RUXĂNDIOIU, 1991: 32).

Monologul sau dialogul literar imită dialogurile reale, dar ambele sunt produse elaborate, a căror spontaneitate e contrafăcută, și, în general, toate strategiile conversaționale ale personajelor se reduc la intenția auctorială (de aceea, o analiză eficientă a acestora nu se poate realiza decât „pe viu”, pe materialul oferit de diferitele forme discursive ale comunicării curente).

- discursul literar nu este niciodată un teritoriu virgin, el poartă întotdeauna urma discursurilor preexistente sau

ni simultan, ca atare nu poate fi izolat de rețeaua de referințe cultural-literare în care funcționează. *Transtextualitatea* desemnează relațiile care îl leagă în mod inevitabil cu alte texte din afara sa (cf. GENETTE, 1982).

7.6. Discursul literar și formele enunțării.

Enunțarea narativă

Textul narativ este, cum s-a văzut din teoretizările anticilor, complex, sintetic sub aspectul modalităților de expunere. El cumulează structura esențial monologică a discursului liric (pentru care s-a încetățenit termenul de *monolog confesiv*), ca și pe aceea exclusiv dialogată a celui dramatic.

Opoziția platoniciană *diegesis* (povestire pură)/*mimesis* (reprezentare scenică) re apare în teoria engleză a romanului de la începutul secolului al XX-lea reformulată în termenii *showing* (a arăta)/*telling* (a povesti). Pe baza ei, Percy Lubbock în *The Craft of Fiction* (1921) va distinge două moduri de a prezenta o istorie, respectiv *scena* și *panorama*, moduri ale distanței narrative măsurând apropierea/depărtarea de lumea narată, dar și implicarea/nonimplicarea naratorului, căci aceste modalități se asociază inevitabil cu *modul dramatic* de prezentare, grație căruia cititorul asistă direct la acțiunea romanească, precum spectatorul unei reprezentații teatrale, și cu *modul pictural*, ce presupune reflectarea evenimentelor în oglinda unei conștiințe receptoare (a naratorului, a unui personaj).

Naratologia va ajunge la concluzia că există:

a) două moduri de a reda informația narativă, pe larg sau pe scurt – cu mai multe sau mai puține detalii și într-un mod mai mult sau mai puțin direct –, prin *rezumat* (*summary*,

narration) sau *scenă* (*scene, représentation*), moduri deduse din opoziția *telling/showing*.

Scena – forma MIMETICĂ – practică adesea în momentele fierbinți ale unei narațiuni – are ca trăsături:

- ◆ prezentarea completă – descrie evenimentele românești în detaliu și expune *in extenso* discursul actorilor;
- ◆ prezentarea vizualizată – grație prezentării complete creează iluzia unei reprezentări directe (aici și acum) derulându-se pe dinaintea ochilor cititorului;
- ◆ absența sau prezența minimală a informatorului (narratorului) în text, deci maximum de informație – minimum de informator.

Rezumatul – forma DIEGETICĂ – e folosit pentru a furniza rapid informația necesară (în incipit, în epiloguri, în general în încheierea sau în debutul unei secvențe narative) și se specifică prin:

- ◆ prezentarea rezumativă – însușește elementele făcând din ele un simplu bilanț;
- ◆ prezentarea nonvizualizată, căci condensarea puternică împiedică vizualizarea mentală a istoriei;
- ◆ minimum de informație, maximum de informator (LINTVELT, 1994: 60-62, GENETTE, 1972: 183-203).

b) două tipuri de informație narativă, care specifică atât rezumatul, cât și scena în funcție de natura obiectului: redarea evenimentelor sau transpunerea nonverbalului în verbal și redarea vorbelor, transpunerea verbalului în verbal (*récit d'événements* și *récit de paroles*, în terminologia lui Genette). Rezultă de aici, după Lintvelt, patru categorii: *scena evenimentelor nonverbale* (derulate cu încetinitorul în cadrul monologului naratorial), *scena discursului actorilor* (citată prin dialog

sau monolog), *rezumatul evenimentelor nonverbale*, *rezumatul discursului actorilor*, ultimele două apărând în formă monologică.

În general, se disting trei modalități de redare a cuvintelor actorilor (pronunțate sau „interioare”): *discursul raportat*, *discursul transpus*, *discursul narativizat* (GENETTE, 1972: 189-203):

- **Discursul raportat** (reprodus, stilul direct), prezent atât în formă dialogală, cât și în formă monologală, este forma cea mai mimetică și constă în citarea literală de către narator a propriului discurs sau a discursului altor personaje. Este de esență dramatică, dar se deosebește de *discursul imediat* al dialogului/monologului teatral prin aceea că are formule narrative introductive. Propriu discursului direct este că „același «subiect vorbitor» se prezintă ca locutorul enunțării sale (*X a spus: «...»*) și delegă responsabilitatea vorbirii raportate unui al doilea «locutor», cel al discursului direct” (MAINGUENEAU, 1986: 87). Această distanțare este o manieră de a prezenta un citat, dar, nici într-un caz, garanția obiectivității.
- **Discursul transpus**, mai puțin mimetic, există sub două forme: *discursul indirect subordonat* și *discursul indirect liber*.

Discursul indirect raportează doar sensul spuselor cuiva, spuse pe care naratorul le redă cu cuvintele sale, uneori condensându-le sau interpretându-le.

Nu este un discurs raportat decât prin sens, el constituie o traducere a enunțării citate. În vreme ce discursul direct disociază două sisteme de enunțare, discursul indirect nu im-

plică decât un singur locutor, care își asumă ansamblul enunțării; în consecință, nu există decât o singură situație de enunțare, cea a discursului citant care absoarbe în întregime discursul citat arătând însă că aceasta nu-i aparține (MAINGUENEAU, 1986: 89).

Presupune un element relațional care ține locul pauzei din vorbirea directă și un verb de locuție cu dublă funcție: de a indica faptul că urmează o enunțare și de a specifica din punct de vedere semantic această enunțare pe diferite registre. Informațiile oferite sunt de natură descriptivă (*a murmura*) sau evaluativă, conținând judecăți atribuite enunțatorului discursului citat (*a déplânger*) ori raportorului acestuia (*a vocifera*, *a pretinde*). Efectele stilistice ale vorbirii indirecte derivă din faptul că, în general, „înlătură din vorbire elementele afective, expresive, ale limbii și forma personală a exprimării, caracteristice stilului direct, și pentru acest motiv este preferat în transmiterea ideilor. Reprezentând o abandonare a reproducerii textuale, stilul indirect marchează o tendință către abstracțiune și către o sintaxă mai mult sau mai puțin neutră” (MANCAȘ, 1972: 10).

Discursul indirect liber are un statut compozit, fiind o formă de polifonie ce interferează discursul naratorului cu cel al personajelor. Spre deosebire de stilul indirect, nu subordonează din punct de vedere gramatical cuvintele redade, dar le integrează discursului naratorial (transformă persoanele I și a II-a în persoana a III-a) supunându-le unei transpuneri temporale. Nu posedă un mod de introducere specific, cum este ruptura operată de discursul direct sau subordonarea discursului indirect (în afara contextului nu se poate afirma despre un enunț că este în stil indirect liber). Interesul lui constă în puterea de a anihila denivelarea dintre discursul citat și discursul citant, fără ca prin

aceasta să anuleze autonomia discursului citat. Constituie o tehnică preferată mai ales de povestirea ficțională, în vreme ce discursul indirect e propriu povestirii factuale.

După conținut, se divizează în *tipul A*, constând în reproducerea unei suite de *reflecții* și *tipul B*, reproducerea de *replici*. Cele două forme aduc profituri diferite narațiunii: SIL-replică introduce în planul obiectiv al autorului elemente subiective, celălalt devine un mijloc de reflexivizare, de interiorizare a expresiei și este caracteristic de obicei unei narații mai evaluate și mai moderne (MANCAȘ, 1991: 11).

În limba română e recunoscută și o a doua formă de interferență între vorbirea directă și cea indirectă, **stilul direct legat**, specific limbii vorbite, în care, pe baza unor verbe de declarație „planul sintactic al naratorului își subordonează conjuncțional planul sintactic al personajelor fără a determina totdeauna modificări la nivelul categoriilor gramaticale de persoană și număr; structura, specifică limbajului oral, situează în continuitatea aceleiași fraze vorbirea directă a personajului cu vorbirea indirectă a naratorului, pe care tinde s-o domine, dezvoltând o accentuată stare tensională” (IRIMIA, 1986: 175). O asemenea construcție este mai apropiată de vorbirea directă, căci procedeul subordonării e strict formal și se justifică fie printr-o exprimare neîngrijită, fie prin frământările de moment ale personajelor:

Anghelina se sperie și se apără că trebuie să-i mai fi văzut și alți oameni, că doar călăreții nu se fereau, și nici n-aveau de ce...”

(Liviu Rebreanu, *Răscoala*, București, Editura pentru Literatură, 1962, p. 263)

❑ **Discursul narativizat** sau povestit, forma cea mai distantă, cea mai reductoare, redă doar conținutul actului vorbirii și se deosebește de discursul indirect prin absența subordonatei. Discursul personajului e tratat ca un eveniment printre altele și povestit ca atare. Este prin excelență forma antimitimetică de reproducere (povestirea pură platoniciană).

O a treia categorie de conținut, tratată în general ca o specificare a povestirii de cuvinte, ar fi reprezentată de redarea vieții psihice a personajelor sau a *discursului interior*, respectiv *povestirea de gânduri*. O sistematică a adaptării modurilor discursului la redarea vieții interioare realizată de Dorrit Cohn (*La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, 1981) distinge trei tehnici fundamentale: *psihopovestirea*, *monologul narativizat* și *monologul raportat*.

Încrucișarea dintre criteriul cantității de informație și natura acesteia dă naștere următoarelor tipuri de discurs:

	FORMA MIMETICĂ – SCENĂ		FORMA DIEGETICĂ – REZUMAT
POVESTIREA DE EVENIMENTE	scena evenimentelor nonverbale		rezumatul evenimentelor nonverbale
POVESTIREA DE VORBE	discurs raportat (stil direct)	monolog	discurs transpus (stil indirect, stil indirect liber)
		dialog	discurs narativizat
POVESTIREA DE GÂNDURI	monolog raportat (stil direct) = monolog autonom sau interior		monolog narativizat (stil indirect, stil indirect liber)
			psihopovestire

Se poate observa că, în privința modurilor, povestirea de vorbe și povestirea de gânduri recunosc echivalențele: *discurs raportat* = *monolog raportat*, *discurs transpus* = *monolog narativizat*, toți termenii referindu-se la acte de vorbire, cu mențiunea că cei propuși de Cohn desemnează strict *limbajul interior*; diferența apare însă între *discursul narativizat* (Genette) și *psihopovestire* (Cohn), întrucât aceasta din urmă nu presupune neapărat reproducerea unui discurs interior, pretându-se la exprimarea unor mișcări psihice neverbalizate.

□ **Psihopovestirea** sau psihonarațiunea (numită *autopovestire* în narațiunea homodiegetică) este, ca și discursul narativizat, forma de expresie cea mai puțin directă constând în prezentarea de către narator a unui sumar al conținutului gândirii personajului. Durata introspecției variază, psihopovestirea poate să rezume o evoluție interioară desfășurată într-un larg interval de timp sau poate să amplifice, să extindă la maxim un moment particular de dimensiunile clipei. Romanul psihologic cunoaște două modalități de a reda conștiința personajului:

- un narator bine evidențiat, care se atașează cu scrupulozitate de subiectivitatea unui personaj, dar rămâne disociat de conștiința ale cărei mișcări le raportează; atitudinea sa este *disonantă*, naratorul se comportă ca un psiholog rațional, competent, care explică, comentează, dă verdicte și chiar se detașează uneori ironic de personajul său; corespunde focalizării zero (ex., Thomas Mann, *Moarte la Veneția*);
- un narator care rămâne șters, lăsându-se absorbit de conștiința ce face obiectul povestirii sale; el nu

explicită, tonul lui nu mai e neutru, perspectiva este mai profundă; situația este numită *consonanță* și corespunde focalizării interne (J. Joyce, *Portretul artistului în tinerețe*).

Unul dintre avantajele psihopovestirii este capacitatea de a reda mișcările psihice neverbalizate (percepții, sentimente, pulsuni, dorințe difuze), spre deosebire de monologul interior, care e limitat la activitatea verbală a spiritului. Psihopovestirea își alocă și domeniul care se întinde dincolo de conștiință și scapă prin definiție verbalizării. De aceea, ea deține, între tehnicile sondării interioare, primul loc în privința acuității percepției, este drumul cel mai direct și singurul spre profunzimile infraverbale ale spiritului (COHN, 1981: 63-74).

□ **Monologul raportat** este discursul mental al unui personaj, redat în stil direct, cunoscut și sub numele de **monolog interior** sau **monolog autonom**. Permite exprimarea stărilor de conștiință ale unui personaj prin citarea directă a gândurilor sale în contextul unei povestiri. Dacă nu e marcat prin semnele citării, schimbarea locutorului poate fi reperată după schimbarea persoanei și a timpurilor verbale. În romanul la persoana a III-a produce efecte diferite în funcție de context: în povestirile nonfocalizate, scrise din punctul de vedere al naratorului omniscient, monologul interior este însoțit în general de semne desemnând explicit citarea și exprimă tendința de a adânci distanța dintre narator și personaj, cel dintâi privind în registru ironic vorbirea celui de-al doilea. În povestirile care adoptă punctul de vedere al personajului, monologurile favorizează fuziunea armonioasă a vocii protagonistului cu cea a nara-

torului, în consecință cele două puncte de vedere și cele două idiolecte se suprapun, iar formulele de introducere a monologului interior sunt rare sau chiar absente.

Monologul interior este retorica unui eu care se adresează lui însuși. Pentru că reproduce un limbaj destinat să rămână mut, în cuprinsul lui pot fi identificate la nivel stilistic două principii: abrevierea sintactică (o sintaxă ruptă datorită omiterii unor elemente curente în comunicare) și o opacizare lexicală, un limbaj eliptic (pe considerentul că „subiectul” gândurilor este deja cunoscut). Chiar dacă are un anumit grad de incoerență, monologul interior atribuie personajului o activitate verbală conștientă; indirect, el poate să sugereze și profunzimile care se ascund dincolo de nivelul rațional, dar nu ajunge niciodată la perspectiva profundă și complexă a psihopovestirii, care poate sonda și inconștientul (COHN, 1981: 75-120). Definiția clasică a fost formulată de Dujardin: monologul interior „exprimă gândurile cele mai intime aflate în vecinătatea inconștientului; în ceea ce privește spiritul său, este un discurs de dinainte de orice organizare logică, reproducând gândul în starea lui originală și așa cum răsare el în minte; în ceea ce privește forma, el se exprimă cu ajutorul unor propoziții directe, reduse la o sintaxă minimală” (Édouard Dujardin, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, 1931, apud PETRESCU, 1998: 64).

- **Monologul narativizat** e discursul mental al unui personaj, asumat de discursul naratorului prin stil indirect sau stil indirect liber. Redă viața interioară a personajului, respectând limbajul său propriu, dar conservând referința la

persoana a III-a și timpul verbal folosit anterior, ceea ce face ca monologul narativizat să se racordeze firesc la contextul narativ. El suprapune două voci: imită limbajul de care se servește personajul când își vorbește sieși, dar supune acest limbaj sintaxei de care se folosește naratorul. După vecinătatea în care se află, rolul său variază:

- juxtașus unei psihopovestiri, natura sa de monolog e accentuată și dă impresia că redă gândurile personajului în mod explicit, formulându-le în spiritul său;
- juxtașus unei citări (discurs interior sau discurs pronunțat) pare să depindă mai strâns de narator și dă impresia că naratorul formulează sentimentele verbalizate ale personajului (COHN, 1981: 121-164).

Pentru exemplificare, iată o povestire de gânduri minimală transpusă în cele trei modalități:

- ◆ psihopovestire: *El știa că ea îl înșală.*
- ◆ monolog raportat: (El gândi): *Fantastic, chiar mă înșală!*
- ◆ monolog narativizat: *Se gândi că e uimitor, dar ea chiar îl înșală* (stil indirect)/*Se frământa de ceva vreme. Fantastic, ea chiar îl înșela* (stil indirect liber).

7.7. Modalități narrative/modalități dramatice. Monolog, stil indirect liber și stil direct în textul narativ

În concluzie, discursul epic, din punct de vedere pragmatic, prezintă aspectul unui amplu *monolog naratorial* în care naratorul, deținând funcția obligatorie de regie sau de control

(LINTVELT, 1994: 38-39), dă cuvântul personajelor introducând pasaje de reprezentare în cadrul constitutiv al textului relatat (în discursul dramatic termenii proporției relateare – reprezentare sunt inversați, discursul auctorial direct apare doar în didascalii și îmbracă forma unui monolog fragmentat, în vreme ce substanța textului este asigurată de dialogul personajelor). Ca gen discursiv, epicul își datorează complexitatea formelor scenice încorporate, forme ce reprezintă împrumuturi și adaptări ale modalităților dramatice la formula narativă:

- **DIALOGUL** (discursul direct) beneficiază de structuri introductive, spre deosebire de **DIALOGUL IMEDIAT** al textului dramatic.
- **MONOLOGUL PROPRIU-ZIS** al textului dramatic a dat naștere **MONOLOGULUI NARATIV ADRESAT** unui interlocutor (cu varianta monologului retoric din proza secolului al XIX-lea); el este integrat unui dialog, fapt pentru care poate fi considerat drept o macro-replică, extinsă dincolo de limitele normale; forma cea mai curentă este „povestirea vieții” în fața unui interlocutor prezent (Pantazi, eroul din *Craii de Curtea-Veche*, povestindu-și, pe parcursul unui capitol, peregrinările) sau povestirea unei întâmplări senzaționale (narațiunile din volumul *Hanu Ancuței*); în interiorul acestui monolog se pot dezvolta complicate forme dialogale.
- **SOLILOCVIUL** dramatic a devenit în textul narativ **MONOLOG INTERIOR**, tip de discurs apropiat din punct de vedere funcțional de stilul indirect liber reflexiv, dar diferențiat formal: „monologul interior se limitează la stilul direct și conține persoana verbală sau

pronominală (I, a II-a și a III-a) specifică acestui stil, în funcție de contextul tematic în care apare (memorialistic sau de relatare «obiectivă»), în timp ce SIL transpune orice persoană în persoana a III-a” (MANCAȘ, 1991: 42).

Narația și drama, a spune și a arăta reprezintă moduri în care literatura privește realitatea și îi restituie imaginea, fenomenalizări ale complexului și misteriosului proces prin care lumea „se preschimbă în cuvinte”. Analiza lor configurează o paradigmă interpretativă a literaturii, ce trece în subsidiar mesajul pentru a se interesa de structurile estetice prezente la nivelul codului, o paradigmă a *literaturii ca act de comunicare*.

Bibliografie

- ALEXANDRESCU, Sorin, *Studiu introductiv la Mircea Eliade, La țigănci și alte povestiri*, București, Editura pentru Literatură, 1969.
- ANGHELESCU, Mircea (coord.), IONESCU, Cristina, LĂZĂRESCU, Gheorghe, *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Garamond, [s.a].
- ANGHELESCU, Mircea, *Preromantismul românesc*, București, Editura Minerva, 1971.
- ARISTOTEL, *Poetica*, ediția a III-a, îngrijită de Stella Petecel, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura IRI, 1998.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, traducere de I. Negoïtescu, prefață de Romul Munteanu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- AUSTIN, J. L., *Cum să faci lucruri cu vorbe*, traducere de Sorana Corneanu, prefață de Vlad Alexandrescu, București, Editura Paralela 45, 2003.
- BABEȚI, Adriana, *Intertextualitatea și literatura română*, Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Litere, Filosofie și Istorie, 1998.
- BAHTIN, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, București, Editura Univers, 1982.

- VIANU, Tudor, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Minerva, 1981.
- VIANU, Tudor, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- VIANU, Tudor, *Opere*, vol. IV, București, Editura Minerva, 1975.
- VLAD, Carmen, *Textul-aisberg. Teorie și analiză lingvistico-semiotică*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2003.
- VULTUR, Ioan, *Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, București, Editura Minerva, 1987.
- WALZEL, Oskar, *Conținut și formă în opera poetică*, traducere de Gherasim Pinte, cuvânt introductiv de Tudor Olteanu, București, Editura Univers, 1976.
- WELLEK, René, WARREN, Austin, *Teoria literaturii*, traducere de Rodica Tiniș, studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- ZAMFIR, Mihai, *Poemul românesc în proză*, București, Editura Minerva, 1981.
- ZANONE, Damien, *L'autobiografie*, Paris, Éditions Marketing S.A., 1996.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
- ZUMTHOR, Paul, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Minuit, 1980.

Abstract

The book systematizes in an updated and personal way the general issues raised by the study of literature. The central concept of the theoretical approach is the *literary text* presented in the dynamics of its historical interpretations and, especially, in its relationship with other discourse types. In other words, the book offers a survey of literary practices and textual products as they appear in the present-day epistemological context, the tools being those provided by the theories of communication. In terms of an integrative dialogue initiated by such a pragmatic perspective which views literary practice as a *sui generis* form of exercising discourse, the book calls upon structuralist theories, which deal with the text as an immanent reality, as well as upon theories pertaining to esthetics and linguistics, in whose light the literary text defines its own territory. The target thus set is the text's relationship with its microstructures, as well as with its own function of a literary work – an intrinsic function of the art of literature –, with its typical nature and features, highlighted against the background of the other arts, or of the common usage of the language.

The introductory chapter is constructed around the concept of *literarity*, with its various concrete forms – *literary text/non-literary text/borderline text* – according to the writer's main communicative intention: factual or "serious" speaking,

fictional – interested in producing imaginary constructs, or ludic – by out using the linguistic system so as to gain a self-standing, borderline, artistic value. The criterion which determines the passage from linguistic to literary text is considered to be a means of several views which, in time, have driven the theoretical discourse towards the specific character of literature. Thus, on the ideal level, the literarity of a text is shown to illustrate its capacity to *not* copy reality, but instead to construct simulacra of that reality (the mimetic perspective), or to provide an image of the auctorial subjectivity (the expressive perspective), to depend on the measure in which it impresses the receiver (the receptive perspective), or on the elaborateness of its form of expression and construction (the rhetorical perspective). In between these limits that circumscribe a definition of literature, diction (beautiful speaking) and fiction (in Aristotelian terms, speaking about “representations”) have acquired a generic dimension. The classification of texts suggested here is derived from the specific ratio between these components: *fiction without diction* (the texts pertaining to daily, non-literary fiction); *fiction and diction* (the representative epic and dramatic literature); *diction without fiction*, including lyrical poetry (the superlative expression of literature as linguistic fact, and also as non-mimetic form) and the texts of borderline literature, which rely on the effect of “truthfulness”, as well as on that of esthetic value; and, last but not least, from the opposite pole of the literary text, *non-fiction and non-diction*, including the informational, scientific and utilitarian texts.

An examination of literature from the perspective of its “truth value” (Chapter 2, *Fictional, fantastic, factual. The ontological status of literature*) with the tools of textual semantics, of modal logic and of pragmatics, reveals the existence of vari-

ous degrees of remoteness from reality, degrees illustrated by the fictional discourse (the credible), the factual discourse (the true) and the fantastic discourse (the unusual), with the specification that, in literature, the "semblance of reality" results from the text's persuasiveness, i.e. that ultimately it is a product derived from the verbal representation, while the truth or falsehood of the texts depends on the work's system of reference. The theory of the fantastic emphasizes the category's quality of narrative line up, a contrivance that presupposes a certain imaginary universe, a certain type of communicative interaction, and a certain effect produced in the process of reception.

The chapter dedicated to the nature of the literary work and to its mode of existence opens with a presentation of the exclusivist theories on the existence of the literary work, to continue with a debate over the relationship between content and form and the multi-level reality of the literary work viewed as macro-sign. The specificity of literature as art resides in the solidarity between signifier and signified, which gives motivation to the linguistic sign and confers the word a quality that goes beyond that of mere vehicle for the information. The conclusion is that literature has a singular status among the arts: it is the only one that is mediated, as it is not language but para-language; it is not the art of the word but the art of the word that creates artistic images; a successive art, which organizes the message into process; a schematic art, of indeterminacy and of missing links; and ultimately, an allographic art, reproducible in an infinite number of copies without losing its identity. Furthermore, mediation by way of the word confers it a dual ontological status: it functions both as concrete object and as product for the acts of consciousness it triggers.

The issue of textualization is approached from a triple perspective – semantic, syntactic and pragmatic – aimed at identifying valid criteria for establishing the textuality of the piece of language (cohesion, coherence, expectation), and also from the wider horizon of textual transcendence, of the relation the text develops with other products belonging to the literary field; in fact, at this point the theory of the text gets in contact with comparativism, which focuses on the way texts influence one another. The analysis of textuality sets off with the criteria of textual linguistics, to finally reach the domain of textual pragmatics, according to which textuality is not some immanent property of a chain of utterances, but is determined by the interlocutors' attitude: it is the speaker and the listener who decide whether a verbal exchange is presented and accepted as text or not. Textual transcendence focuses on the dynamics of the generic notion of intertextuality and its categories – intertextuality proper, meta-textuality, hyper-textuality, arch-textuality, contextuality, avanttextuality: it highlights the text's interdependence with all the texts that anticipate it, determine it, or actually construct it.

The opposition oral – written (the subject of Chapter 5) represents the vector that cuts across the culture of humankind. Moreover, it is a communicative scheme that pertains to the communication channel, with all its structural and semiotic consequences, and takes concrete form in dichotomies of the type: spontaneous – elaborated, reversible – irreversible, accessibility – difficulty, gapped – semantically sufficient, short – ample, typical – individual etc. Apart from these, there is a set of features reunited under the formula “folklore features” and, respectively, “pattern features”, traditional, variable, anonymous and

multi-semiotic –, which are responsible for the generative and transfer characteristics specific to the oral work.

The text in verse, in opposition with the text in prose, suggests a systematization of literature according to the mode of presentation/diction of the literary wording. In the evolution of poetic forms, from literary prose to free verse, the verse is viewed as carrier of additional meaning by its specific capacity of emphasis. As for the other categories of versification – rhythm, rhyme, stanza –, special attention is attributed to rhythm, whose application is still indebted to traditional views (innocently perpetuated by school textbooks) in spite of systematic and pertinent studies that demonstrate the need to adapt a poem's metric scheme to the orthoepy of the Romanian language. Rhyme is presented as an intuitive, spontaneous, expression of the artistic genius, the only valid criterion by which its value can be measured being the degree in which it serves the text's global meaning.

Among the classic oppositions that have helped to systematize the field of literature – oral/written, verse/prose, epic/lyrical/dramatic, simple language/ornate language, subjective/objective, fictional/factual, inferior/medium/noble etc. – one of the oldest pertains to the ways in which discourse is constructed; this opposition introduces the *monologue/dialogue* dichotomy. The discursive modes (also called modes of wording, or modes of utterance) were already identified by the literary theory of Antiquity as *mimetic modes* or *modes of representation* and employed as criteria for delimiting the “types” of poetry. The poet speaking in his own name (the monologue) and the words of the characters (the dialogue) have been, ever since Plato and Aristotle, criteria by which one can assess whether a poet is a good imitator or not. The fact that the narra-

tive modes have returned, in the 20th century, in the wider context described by the development of the sciences of communication proves that, before being esthetic categories, they are natural forms of speaking. As a field for applied linguistics, pragmatics interferes in the study of literary discourse by examining the way in which the dialogic or monologic discourse, with its multiple hypostases, connects itself to the situation of utterance. The analysis of literary communication, accomplished by using this grid, has revealed that literary discourse, globally assessed as scriptic monologue, is burdened by the presence of additional conventions pertaining to its functioning within the sphere of the literary institution.

The narrative, i.e. the field where the modes of speaking manifest themselves in the most complex way, and which cumulates the monologic essence of the lyrical mode and, at the same time, the dialogic essence of the dramatic, is analyzed here by relating the modes by which information can be conveyed (summary – scene, telling and showing) with the nature of that information: narrating events, telling words, retelling thoughts, so as to configure modalities by which narrative acquires its capacity to express not only exterior acts, but also non-verbalized mental movements.

What literature expresses and how it expresses its message, by what means, who does it and who it is aimed at, with what intentions and with what effects, are questions that configure an interpretative paradigm of literature as act of communication; they are attempts to identify the internal rules and regularities of the complex and mysterious process by which reality is converted into words.

Résumé

Conçue sur la structure d'un cours universitaire, *Une théorie de la littérature* offre une systématisation actuelle et personnelle des problèmes d'ordre général que soulève l'étude de la littérature. Le concept central de la démarche théorique est *le texte littéraire* vu dans la dynamique de ses acceptions historiques, mais surtout dans l'horizontalité de ses voisinages discursifs, donc un débat sur les pratiques littéraires et les produits textuels, telles qu'on peut les identifier dans le contexte épistémologique actuel jalonné par le prestige bien reconnu des théories de la communication. C'est sur le terrain d'un dialogue intégrant ouvert par une telle perspective pragmatique, qui voit dans la pratique littéraire une forme *sui generis* d'entraînement du discours, que sont convoquées les théories de facture structuraliste, intéressées par le texte en tant que réalité immanente, mais aussi celles de la sphère de l'esthétique et de la linguistique, dans la perspective desquelles le texte littéraire précise son domaine. On poursuit ainsi la relation du texte avec ses microstructures et avec sa qualité d'œuvre, qui est une fonction de l'art de la littérature, avec sa nature et sa spécificité, précisées sur le fondement d'autres arts ou de l'usage commun du langage.

Le chapitre introductif est construit autour du concept de *littérarité* avec ses différentes concrétisations – *texte littéraire/ non littéraire/texte de frontière* – déduites de la prédomi-

nance de l'intention communicative : factuelle ou la modalité «sérieuse» de parler, fictionnelle, intéressée par la production des constructions imaginaires, ou ludique, provenant de l'usage du système linguistique, de sorte que celui-ci reçoive une valeur indépendante, à la limite, artistique. Le critère qui décide du passage d'un texte de la catégorie de ceux linguistiques à ceux littéraires est considéré être une moyenne des perspectives qui ont attiré de leur part, le long du temps, le discours théorique sur la spécificité de la littérature. Ainsi, idéalement, la littérarité d'un texte est-elle discutée comme illustration de ses capacités de ne pas copier la réalité, mais d'en construire des simulacres (la perspective mimétique), en fonction de la capacité d'offrir une image de la subjectivité qui appartient aux auteurs (la perspective expressive), en fonction de la mesure où le texte impressionne son récepteur (la perspective réceptive) ou de la manière élaborée d'expression et de construction (la perspective rhétorique). Entre ces versants de la définition de la littérature, la diction (la belle expression le style) et la fiction (l'expression, sur «les représentations», en termes aristotéliques) ont reçu un caractère de généralité. La classification textuelle que je propose est dérivée justement du rapport spécifique de ces composantes: *la fiction sans diction* (les textes des fictions quotidiennes, non littéraires), *fiction et diction* (la littérature représentative, épique et dramatique), *diction sans fiction*, réunissant la poésie lyrique (l'expression suprême de la littérature comme acte de langage, mais aussi forme non mimétique), et les textes de la littérature de frontière, qui misent sur un effet de «vérité», tout comme sur la valeur esthétique et, finalement, au pôle opposé du texte littéraire, la non-fiction et la non-diction, respectivement les textes informatifs, scientifiques, utilitaires.

L'examen de la littérature de la perspective de sa «vérité» (Chapitre II, Fictionnel, fantastique, factuel). Le statut ontologique de la littérature, avec les instruments de la sémantique textuelle, de la logique modale et de la pragmatique a relevé l'existence de quelques degrés différents d'éloignement de la réalité, degrés illustrés par le discours fictionnel (le vraisemblable), celui factuel (la vérité) et celui fantastique (l'insolite), avec la précision que dans la littérature «l'effet de réel» est un produit de la capacité de persuasion du texte, donc finalement une conception dérivée de la modalité de représentation verbale de même que la valeur vraie ou fausse des énoncés dépend du système de référence établi par l'œuvre. La théorie du fantastique souligne la qualité de dispositif narratif de cette catégorie, un dispositif qui suppose un certain type d'univers imaginaire, un certain type d'interaction communicative et un certain effet produit dans le processus de réception.

Le chapitre relatif à la nature de l'œuvre littéraire et à sa manière d'existence est axé sur une description des théories unilatérales concernant l'existence de l'œuvre littéraire, pour débattre, de la perspective de la qualité de macrosigne de l'œuvre, la relation contenu – forme et sa réalité spécifique stratifiée à plusieurs niveaux. La spécificité de la littérature en tant qu'art réside dans la solidarité entre le signifiant et le signifié, ce qui donne une motivation au signe linguistique et confère au mot une qualité supérieure à celle de simple véhicule de l'information. La conclusion de cette démarche est que la littérature a un statut singulier parmi les autres arts, étant la seule qui sert de médiateur, car il n'y a pas de langage, mais de paralangage, il n'y a pas d'art du mot, mais art du mot créateur d'images artistiques, un art successif, qui organise son message en processus, un art schématique, de l'indétermination et du

lacunaire, et finalement, un art allographique, reproductible en un nombre infini d'exemplaires sans perdre son identité. Mais la médiation du mot lui offre un statut ontologique dual, fonctionnant comme objet concret, mais aussi comme produit des actes de conscience qu'elle déclenche.

Le problème de la textualité (chapitre *Texte et textualité*) est configuré d'une triple perspective – sémantique, syntaxique et pragmatique – au but d'identifier quelques critères valables pour établir la qualité de texte ou non texte (cohésion, cohérence, expectation), mais aussi de l'horizon plus vaste de la transcendance textuelle, de la relation que le texte a avec d'autres textes du champ littéraire, ce qui, en fait, situe la théorie du texte dans sa zone de confluence avec le comparatisme. L'analyse de la textualité commence par l'appel fait aux critères de la linguistique textuelle pour arriver à la pragmatique textuelle conformément à laquelle la textualité n'est pas décidée par une propriété immanente d'une série de propositions, mais par l'attitude des locuteurs, attitude qui établit si l'objet de leur échange verbal est présenté et accepté en tant que texte. La transcendance textuelle poursuit la dynamique de la notion générique d'intertextualité avec ses catégories – intertextualité proprement dite, métatextualité, hypertextualité, architextualité, contextualité, avant-textualité –, situant le texte dans le réseau d'un dialogue avec tous les autres textes qui l'ont anticipé, l'ont déterminé ou l'ont construit effectivement.

L'opposition oral – écrit (qui fait l'objet du Chapitre V) est le vecteur de passage de la culture de l'humanité, mais surtout un schéma communicatif qui tient du canal de communication avec toutes les conséquences structurales et sémiotiques, concrétisées dans des dichotomies du type: spontané – élaboré, réversible – irréversible, accessibilité – difficulté, lacunaire –

suffisant du point de vue sémantique, bref – ample, typicité – individualité etc. En plus, des traits réunis sous la formule de «caractères du folklore», respectivement le caractère formulaire, traditionnel, variable, anonyme et multisémiotique, répondent des caractéristiques génératives et de transmission spécifiques à l'œuvre orale.

Le texte en vers, comme terme d'opposition au texte en prose, propose une systématisation de la littérature en fonction de la modalité de présentation/diction de l'énoncé littéraire. Dans l'évolution des formes poétiques, qui partent de la prose littéraire pour arriver au vers libre, le vers marque toujours un plus de signification par la capacité spécifique de distinction. En ce qui concerne les autres catégories de la versification – rythme, rime, strophe –, on accorde une attention particulière au rythme, dont l'application demeure encore tributaire des opinions traditionnelles (perpétuées innocemment par les manuels scolaires), en dépit des études systématiques et pertinentes qui démontrent la nécessité de l'adaptation du schéma métrique d'une poésie à l'orthoépée de la langue roumaine. La rime est présentée comme expression intuitive, spontanée du génie artistique, le seul critère valable par lequel sa valeur peut être appréciée, étant celui de la mesure dans laquelle elle sert au sens global du texte.

Parmi les oppositions classiques qui ont systématisé le territoire de la littérature –oral/écrit, vers/prose, épique/ lyrique/dramatique/, langage simple/langage orné, subjectif/ objectif, fictionnel/factuel, inférieur/moyen/noble, etc. l'une des plus anciennes se rapporte aux modalités de construction du discours et propose la dichotomie *monologue/dialogue*. Les modalités du discours (appelées aussi modalités de la parole ou de l'énonciation) ont été identifiées déjà par la théorie littéraire de

l'Antiquité comme *modalité de l'imitation* ou de la *représentation* et utilisées comme critères pour la délimitation des «types» de poésies. La parole du poète dans son propre nom (le monologue) et la parole des personnages (le dialogue) sont, depuis Platon et Aristote, les critères à même d'apprécier si un poète est ou non un bon imitateur. Le fait que les modalités narratives sont revenues au XXe siècle dans le contexte plus largement décrit par le développement des sciences de la communication prouve que, avant d'être des catégories esthétiques, elles sont des formes naturelles de la parole. Dans sa qualité de champ de la linguistique pratique, la pragmatique intervient dans l'étude du discours littéraire par l'examen de l'ancrage que réalise le discours dialogique ou monologique, avec leurs multiples hypostases, à la situation d'énonciation. L'analyse par cette grille de la communication littéraire a relevé le fait que le discours littéraire apprécié globalement en tant que monologue inscrit, est grevé par la présence de quelques conventions supplémentaires qui tiennent de son fonctionnement au cadre de l'institution littéraire. Le terrain de la plus complexe manifestation des modalités de la parole, le narratif cumulant l'essence monologique du lyrique, tout comme celle dialogique du dramatique, est analysé par la mise en relation des modalités par lesquelles l'information peut être rendue (résumé – scène, dire et montrer) avec la nature de cette information, respectivement avec la narration d'événements, la narration de paroles, la narration de pensées, dans le but de la configuration des modalités par lesquelles la narration a la capacité d'exprimer non pas seulement des actes extérieurs, mais aussi des mouvements psychiques non verbalisés.

Ce qu'la littérature exprime et comment elle s'exprime, par quel moyen elle le fait, par qui et vers qui, à quelle intention

et à quel effet sont les questions qui configurent un paradigme interprétatif de la littérature en tant qu'acte de communication voilà, des tentatives de surprendre les légitimités internes du processus complexe et mystérieux par lequel la réalité est convertie en mots.

BIBLIOTECA JUDETEANA
„GH.ASACHI”
IASI

CLUBUL DE CARTE INSTITUTUL EUROPEAN

Stimate Cititor,
Institutul European Iași vine în sprijinul dumneavoastră ajutându-vă să economisiți timp și bani.

Titlurile dorite – unele căutate îndelung prin librării – pot fi comandate acum direct de la *Editură!*

Consultați oferta! Completați apoi talonul de comandă (carte poștală) din subsolul paginii. Nu uitați să înscrieți, cu atenție, titlul și numărul de exemplare solicitate.

Plata se va face ramburs (la primirea coletului poștal), taxele poștale fiind suportate de editură.

Și pentru că dumneavoastră apreciați cărțile noastre, meritați din plin să faceți parte din **Clubul de carte Institutul European**, beneficiind totodată de reduceri semnificative de preț.

Astfel:

Suma minimă	Suma maximă	Reducere (%)
-	19,9 RON	5
20 RON	49,9 RON	10
50 RON	99,9 RON	15
100 RON	149,9 RON	20
150 RON	199,9 RON	25
200 RON	-	30

Numele	CARTE POȘTALĂ Destinatar EDITURA <i>Institutul European</i> C.P. 161, Cod 700107, IAȘI	Nu timbrați
Cod numeric personal		
Strada		
Bl. Sc. Et. Ap.		
Județ (sector) Cod		
Localitatea Tel		
Depuneți cartea poștală, completată, în cea mai apropiată cutie poștală!		

Seria: *Litere. Teorie și critică literară* (selectiv)

- *Analiza povestirii*, Jean-Michel Adam, Françoise Revaz
- *Avangardismul românesc*, George Bădăraș
- *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, Alexandru Călinescu
- *Comicul*, Jean-Marc Defays
- *Dor și armonie eminesciană*, Leonida Maniu
- *Eminescu și cultura indiană*, Demetrio Marin
- *Fantasticul în literatură*, George Bădăraș
- *Introducere în studiile literare*, Dumitru Tucan
- *Jurnalul Camil Petrescu*, Dorin Popa
- *Marile curente ale criticii literare*, Gérard Gengembre
- *Medalioane*, Zigu Ornea
- *Modernismul interbelic*, George Bădăraș
- *Naratologia. Introducere în teoria narațiunii*, Mieke Bal
- *Neomodernismul românesc*, George Bădăraș
- *Personalitatea literaturii române*, Constantin Ciopraga
- *Poetica sacrului*, Mina-Maria Rusu
- *Proza comportamentului*, Sorin Părvu
- *Romancierii interbelici*, Livia Ioacob
- *Romantismul englez și german*, Mihai Stroe
- *Teoria și practica semnului*, Ioan S. Cârâc
- *Termenii-cheie ai analizei teatrului*, Anne Ubersfeld

În curs de apariție:

Teoria povestirii, Franz K. Stanzel

TITLUL	Nr. Ex.
1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	

**LIBRĂRII în care puteți găsi cărțile colecției
UNIVERSITARIA**

ALBA-IULIA

Librăria *Mircea Eliade*, str. Cloșca,
bloc CH1

ARAD

Librăria *Corina*, str. Mihai Eminescu
nr. 2, tel. 0257/284749

BRAȘOV

Librăria *George Coșbuc*,
str. Republicii nr. 29,
tel. 0268/477309

BUCUREȘTI

Librăria *NOI*, Bd. N. Bălcescu
nr. 18, tel. 021/3102528

Librăria *Mihai Eminescu*,
Bd. Regina Elisabeta nr. 5,
tel. 021/3158761

Librăria *Academiei*, Calea Victoriei
nr. 12 A, tel. 021/3138588

Librăria *Luceafărul*, Bd. Unirii nr. 10,
tel. 021/3130075

CLUJ

Librăria *Orfeu*, Piața Unirii nr. 10, tel.
0264/195339

CONSTANȚA

Librăria *Sophia*, str. Dragoș Vodă nr.
13, tel. 0241/616365

CRAIOVA

Librăria *Școlii*, str. M. Viteazu, bl. 7-
14, tel. 0251/412588

DEVA

Librăria *Prescom Divers*, str. Ana
Ipătescu nr. 11, tel. 0254/213782

GALAȚI

Librăria *KORES*, str. Nicolae
Bălcescu, bl. A3, parter,
tel. 0236/463116

IAȘI

Librăria *Casa Cărții*, Bd. Ștefan cel
Mare nr.56, tel. 0232/270610

Librăria *Junimea*, Piața Unirii nr. 4,
tel. 0232/412712

Librăria *Cubul de sticlă*, Bd. Carol I
nr. 3-5, tel. 0232/215683

ORADEA

Librăria *Mihai Eminescu*, str.
Meșteșugarilor nr. 73, tel.
0253/131924

PITEȘTI

Librăria *Casa Cărții*,
Bd. Republicii, bl. G1, parter,
tel. 0248/214679

SATU-MARE

Librăria *Mihai Eminescu*, str.
Țibleșului nr. 1, tel. 0261/717503

SIBIU

Librăria *Polsib*, Șos. Alba Iulia nr. 40,
tel. 0269/210058

SUCEAVA

Librăria *Casa Cărții*, str. N. Bălcescu
nr. 8, tel. 0230/530337

TG. JIU

Librăria *Mihai Eminescu*, str. Tudor
Vladimirescu nr. 40, tel. 0253/214910

TG. MUREȘ

Librăria *Luceafărul*,
str. Trandafirilor
nr. 43, tel. 0265/250581

TIMIȘOARA

Librăria *Mihai Eminescu*, str.
Măceșilor nr. 1, tel. 0256/194123
Librăria *Esotera*, str. Lucian Blaga nr.
10, tel. 0256/431340

Librării ON-LINE

www.anticariatonline.ro; www.cartedesucces.ro; www.euroinst.ro;

UNIVERSITARIA

Cartea, care a fost concepută pe structura unui curs universitar, își propune să fie o sistematizare originală a problemelor de ordin general pe care le ridică studiul literaturii. Prezintă – cu susținerea autorităților în domeniu și a unei bibliografii de ultimă oră – o teorie a textelor literare, dar și a celor de graniță, o dezbatere asupra practicilor literare și asupra produselor textuale, așa cum pot fi acestea identificate în contextul epistemologic actual, jalonat de prestigiul dovedit al teoriilor comunicării. Multe dintre aspectele prezentate sunt probleme ce interesează studiul limbii și al literaturii române în liceu în nouă perspectivă comunicatională. Unul dintre principalele obiective ale studiului, care se adresează specialiștilor, studenților filologi, profesorilor de limba și literatura română, este de a lămuri o problemă mereu deschisă de procesul de diversificare continuă a formelor literare, problema criteriilor de literaritate și a tipurilor de texte pe care aplicarea acestor criterii le delimitează.

DIN SUMAR:

• Ce este literatura? Textul literar, textul nonliterar, textul de graniță • Ficțional, fantastic, factual • Statutul ontologic al literaturii • Natura operei literare și modul ei de existență • Textul și recontextualizarea • Textul oral – textul scris • Textul în versuri • Textul monologic – textul dialogic



INSTITUTUL EUROPEAN